

Z Tadeuszem Gustawem Wiktorem, laureatem 17. edycji Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, rozmawia Joanna Warchoł

Joanna Warchoł: Panie Profesorze! Tadeuszu! Jesteś artystą, który ma na swoim koncie ogromną ilość prestiżowych nagród za działalność artystyczną¹. W zeszłym roku zostałeś laureatem kolejnej edycji Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, która przyznawana jest za najlepszą indywidualną wystawę w Krakowie. Jak przyjąłeś to wyróżnienie?

Tadeusz Gustaw Wiktor: Joanno, laur ten traktuję jako jeden z ważniejszych, jakie otrzymałem. Nadal się z nim oswajam, gdyż bezustannie we mnie promieniuje dobrą energią. Gdy Janina Górka-Czarnecka powiadomiła mnie o zamiarze zgłoszenia pokazu w Galerii Artemis do „krakowskiej nagrody indywidualnych wystaw”, przyjąłem tę informację z dystansem sceptyka. Zapowiedziany przez Janinę Górkę-Czarnecką zamiar

oceniałem skalą maksymalisty, którym jestem na co dzień. Myślałem wtedy, że może byłyby takie szanse, gdybym zrealizował prezentację obrazów składającą się, powiedzmy, z pięćdziesięciu *Transcendentów*, i to tych „wielkoformatowych”, bo taką właśnie ich odślonę planowałem w jednej z krakowskich galerii. Tymczasem dziesięć średniej wielkości płócien wystarczyło – i stał się cud, na którego spełnienie się Galeria Artemis postawiła, a ja nie... Gdy padła propozycja zorganizowania tego pokazu, przyjąłem ją bez wahania, gdyż byłem pewien, że mała prezentacja utworów z serii *Transcendenty* w niczym nie zakłóci mi organizacji dużej wystawy, a wręcz przeciwnie – może być jej korzystną zapowiedzią. Lecz stało się odwrotnie: przyznany mi laur organizację dużego pokazu *Transcendentów* przesunął do przyszłości.

I jeszcze jedno: przez swój, powiedzmy, specyficzny środowiskowy outsiderizm nigdy nie nastawiałem się na otrzymanie Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, co sprawiło, że pamięć o niej była we mnie jakby uśpiona.

Warto w tym miejscu zauważyć, że w 2011 roku miałem, jak sądzę, spory artystyczno-malarski argument, by ewentualnie kandydować do krakowskiej nagrody ZPAP. Mam tu na myśli moją indywidualną wystawę w Otwartej Pracowni. W jej oryginalnych surowych przestrzeniach wyeksponowałem namalowane z wykorzystaniem „warsztatu romantycznego” ikony zbioru *Treny smoleńskie*. I była to bodaj czy nie najważniejsza moja wystawa malarska w Krakowie, przynajmniej do tamtego czasu. W *Trenach* dokonałem czegoś w rodzaju językowej syntezy niemal wszystkich autonomicznych środków malarskiego wyrazu; oczywiście nie stało się to po raz pierwszy, ale mówiąc tak, myślę przede wszystkim o ciężarce gatunkowym tych obrazów. Okazało się, że już sam tytuł cyklu paraliżował receptory wielu jego odbiorców. Bardzo sobie ceniłem żywą reakcję na pokaz wybitnych malarzy Grupy Nowohuckiej – Danuty i Witolda Urbanowiczów, Janusza Tarabuły i Jerzego Wrońskiego. Tyle że wystawa *Trenów smoleńskich* w Otwartej Pracowni minęła bez większego „krakowskiego” echa. Było za to echo „poznańskie”: prof. Renata Rogozińska, wybitna hermeneutka sztuki duchowej/sakralnej, zareagowała na ten pokaz odważnym, a zarazem przenikliwym tekstem: *Przywracanie pamięci. Treny smoleńskie Tadeusza Gustawa Wiktora* („Arttak. Sztuki Piękne” 2014, nr 1 [8]).

Przed laty, tuż po śmierci Syna Filipa, rozpocząłem cykl malarskich liryków, który nazwałem *Treny* (1984).

1 Od redakcji rocznika „Warstwy” – wybór ważniejszych nagród T.G. Wiktora: Nagrody krajowe:

1978 – Nagroda-stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki, IV Ogólnopolska Wystawa Młodej Grafiki, Poznań;

1997 – Grand Prix III Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego, Lubaczów;

1997 – Grand Prix Triennale Grafiki Polskiej '97, Katowice;

1997 – Nagroda Galerii Kordegarda (dla laureata Grand Prix Triennale Grafiki Polskiej), Warszawa;

2001 – Nagroda Przewodniczącego Sejmiku Śląskiego, 17. Biennale Plakatu Polskiego, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice;

2008 – Nagroda Związku Polskich Artystów Plastyków, XXII Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin;

2015 – Nagroda Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, 24. Biennale Plakatu Polskiego, Katowice;

2017 – Nagroda im. Witolda Wojtkiewicza (17. edycja), ZPAP Okręg Krakowski, Kraków;

2017 – Grand Prix 25. Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach.

Nagrody międzynarodowe:

1978 – Special Prize, VII Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków;

1983 – Stypendium Fundacji Kultury Polskiej, Norrköping (Szwecja);

1984 – Prix Ex Aequo, X Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków;

1986 – Nagroda Miesięcznika „Projekt”, XI Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków;

1988 – Grand Prix, Exposition Internationale de Dessins Originaux, Rijeka;

1997 – Prix Ex Aequo, nagroda regulaminowa, XV Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;

2000 – Nagroda Specjalna, XVI Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;

2006 – Nagroda regulaminowa, XVIII Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;

2006 – Medal 40-lecia, XVIII Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków;

2007 – Irene und Peter Ludwig Preis, Print Internationale Grafik Triennale, Wiedeń.

Nagrody naukowe:

1998 – Nagroda I Stopnia Rektora Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów;

2002 – Nagroda Indywidualna Ministra Edukacji Narodowej i Sportu, Warszawa;

2008 – Nagroda Miasta Rzeszowa;

2013 – Nagroda I Stopnia (zbiorowa) Rektora ASP w Krakowie;

2019 – Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

To właśnie wtedy po raz pierwszy użyłem pojęcia „treny” w tytule prac. Po odejściu Matki namalowałem zbiór *Siedem modlitw za Eugenię* (2003), którego głównym motywem jest monumentalny moduł krzyża. Formogeneza *Trenów smoleńskich* wypływa w dużej mierze z tej serii „modlitw”, ale przede wszystkim jest przeistoczeniem do monumentalnej skali motywu krzyża z otwartego cyklu *Etiudy pasyjne* (olej na papierze), dla których to etiud krzyż stanowi zarówno kompozycyjne, jak i tematyczne centrum. Tworząc czternaście stacji „drogi smoleńskiej”, kontynuowałem zatem swój modlitewno-artystyczny program. Akurat tak się stało, że tragedia smoleńska zsynchronizowała się losowo z moimi malarskimi zamierzeniami, stąd się wzięła owa błyskawiczna – choć tworzona blisko rok – dedykacja. Oczywiście jest, że malując *Treny*, nosiłem w sobie posmoleński ból, który dla malowanych obrazów stanowił rzeczywiste emocjonalne odniesienie. A zatem – niezależnie od zaistniałych tragicznych okoliczności i emocji z nimi związanych – w *Trenach smoleńskich* realizowałem wypracowany dużo wcześniej „program” artystyczno-językowy, którego głównym symbolicznym motywem jest Oś Wszechświata, jej wielorakie interpretacyjne postaci i duchowe przetworzenia.

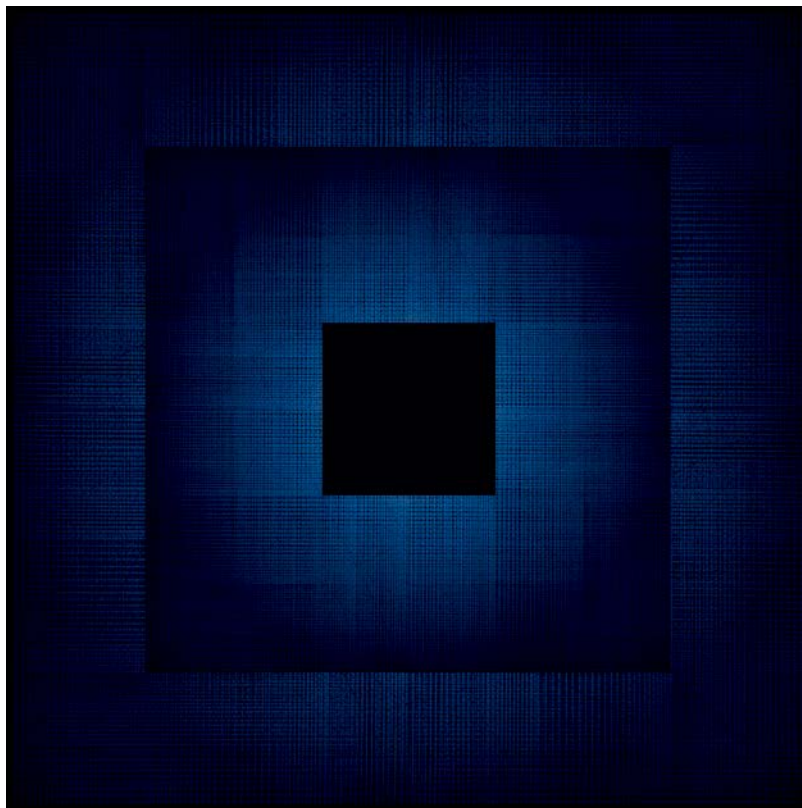
W czterech obrazach tej serii pojawia się biel i czerwień, które niejako nadają im stygmaty polskości, a jeden z tych obrazów wręcz jednoznacznie nawiązuje do obrazowych cech polskiej flagi, wszakże jest „rozwiązany” czysto abstrakcyjnie. Tak więc czternastokadrowy cykl *Treny smoleńskie* vel *Droga smoleńska* ma charakter liryku o patriotycznych konotacjach, a jako taki stanowi moje osobiste upamiętnienie tragedii narodowej, która wydarzyła się pod Smoleńskiem w kwietniu 2010 roku.

Dlaczego, Joanno, wykraczam w tej wypowiedzi poza tematyczny zakres Twojego pytania? Otóż, jak sądzę, jest jeden zawoalowany symptom (pozwól, że takim go w naszej rozmowie pozostawię), który wedle mnie świadczy o tym, że nie byłoby nagrody, gdyby wystawionych w Galerii Artemis *Transcendentów* (2017) nie „wsparała” wcześniejsza prezentacja *Trenów* w Otwartej Pracowni (2011). To właśnie dlatego, już jako laureat nagrody krakowskiego ZPAP, postanowiłem wyeksponować w Galerii Pryzmat dziewięć odsłon „krzyży smoleńskich”.

Nagroda im. Witolda Wojtkiewicza ma dla mnie walor szczególnie, bo odbieram ją jako bardzo krakowską. Choć, w rzeczy samej, ma charakter ogólnopolski, a nawet szerszy, albowiem może ją otrzymać artysta mieszkający gdziekolwiek, byle tylko był Polakiem, miał wystawę swych dzieł w Krakowie i zdobył uznanie Kapituły przyznającej ten laur.

Reasumując, wszystko harmonijnie łączy się ze sobą: moja duchowość, która od wczesnej młodości dialoguje twórczo z duchowością Krakowa; moje studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, podczas których spotkałem pedagogów życia; otrzymanie „podwawelskiej” Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza,

co dla mnie ważne: za malarstwo, i to z nadania Jury reprezentującego Zarząd Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego. Wyróżnienie to cenię sobie tym bardziej, że w gronie laureatów nagrody krakowskiego ZPAP są moi Mentorzy – wybitni arty-



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Homage à Kazimierz Malewicz. Kwadratura kwadratu. Januszowi Tarbule 1*, 2014–2019, druk cyfrowy, 150 × 150 cm

ści: Janina Kraupe, Alina Kalczyńska, Jerzy Nowosielski, Janusz Tarabula, że są pośród nich moi Przyjaciele – wybitni artyści: Tamara Berdowska, Jan Pamuła, a także inni wybitni polscy artyści, którzy w większości są absolwentami Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

J.W.: Pytanie to dotyczy czterech osób, które niezaprzeczalnie są Tobie bliskie. Nagrodzona wystawa w Galerii Artemis poświęcona była damie polskiej sztuki duchowej – prof. Janinie Kraupe. Prof. Mikołajowi Kochanowskiemu, pedagogowi i malarzowi, zadedykowałeś wystawę pt. *Wpisany w Oś Świata*, prezentowaną w ramach nagrody w Galerii Pryzmat. Studiując na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP, byłeś m.in. studentem prof. Witolda Skulicza. Od wielu lat przyjaźnisz się z Bożeną Kowalską, opiekunką i mentorką sztuki zwanej językiem geometrii. Opowiedz, proszę, o więziach i relacjach łączących Cię z tymi osobami i ich ewentualnym wpływie na Twoje wybory i postawy twórcze.

T.G.W.: Na uroczystości wręczenia Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza – dziękując Członkom jej Kapituły – wyraziłem pewność, że do tego szacownego grona

– na czas wyboru laureata – dołączył Duch prof. Janiny Kraupe i jako sprzyjający mi Anioł „lobbował” za moją kandydaturą. To dlatego owe podziękowania kierowałem także pod adresem Pani Profesor.

Prof. Janina Kraupe

W przedostatniej rozmowie telefonicznej, którą przeprowadziłem z Artystką w ostatnich dniach Jej życia, zapytała mnie bez ogródek: „Dlaczego Pan nie robi wystawy malarstwa w Krakowie, żeby otrzymać Nagrodę Wojtkiewicza, przecież ma Pan tego tyle do pokazania”. A gdy w ostatniej z naszych telefonicznych rozmów Malarka zwracała się do mnie już na „ty”, Jej bezpośredniość odebrałem jako formę tak naturalną jak w relacji matki rozmawiającej z synem. Wtedy zrozumiałem, że Janina Kraupe przekroczyła jakąś mentalną granicę, iż żegna się ze światem samsarycznym/doczesnym i pomału go opuszcza. Gdy ktoś odchodzi, to zwykły konwenans nie ma już dla niego żadnego znaczenia, bo jest dlań czymś zewnętrznym, a nie istotowym. W takim stanie potrzeba czystej bezpośredniości wypiera w rozmowie to, co zbędne.

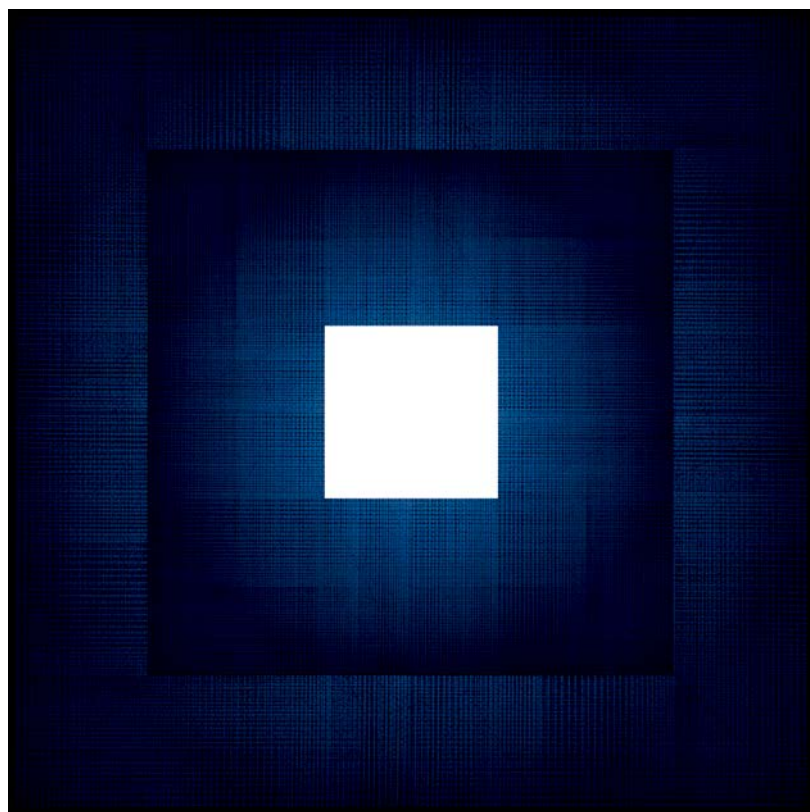
Kilka dni potem otrzymałem wiadomość, że wybitna krakowska Malarka odeszła do swego bezosobowe-

twórczość oraz społeczna działalność – moim osobistym zdaniem – zasługuje na wieczną pamięć. Proroctwa przewidywania Artystki co do mojej osoby, a *propos* Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza, szybko się spełniły. O treści naszej przedostatniej rozmowy nikomu nie mówiłem, nawet zaczęła zacierać się w mojej pamięci. Przypomnienie nastąpiło, gdy dotarła do mnie wieść, że otrzymałem wyróżnienie krakowskiego ZPAP.

Przyjaciele Janiny Kraupe, a w Krakowie miała ich wielu – Ty, Joanno, i ja należeliśmy do tego grona – mieli świadomość, że wszystko o nich wiedziała, gdyż swym przenikliwym, mądrym spojrzeniem oświeconej przeświećlała nas na wylot. Wiele faktów odnoszących się do mojej „przyjaźni” z Panią Profesor wskazuje na to, że byłem przez Nią wnikliwie obserwowany. Już w którejś ze swych wypowiedzi wspominającej czasy studenckie domniemywałem, że sprzyjające mi otwarcie się Artystki na moją osobę mogło nastąpić wówczas, gdy recenzowała moją pracę magisterską. O sympatii i szacunku Pani Profesor do mojej osoby i twórczości dowiedziałem się po raz pierwszy od Jej męża, prof. Jana Świdorskiego, tuż po ukończeniu ASP. Miało to miejsce podczas któregoś z naszych związkowych spotkań w klubie ZPAP przy ul. Łobzowskiej. Profesor był bardzo bezpośrednim, niebywale rozmownym człowiekiem. Świadom był tego, że moje artystyczne relacje z Jego żoną były bliższe niż z Nim, mimo że będąc studentem Wydziału Grafiki, przez dwa lata byłem w Jego Pracowni Malarstwa.

To, że Janina Kraupe wchodziła w środowiskowe interakcje, które okazywały się korzystne dla mojej osoby, docierało do mnie zawsze *post factum*. Na przykład zdarzyło się, że bez żadnego wcześniejszego kontaktu ze mną, *per se*, zgłosiła na Radzie Wydziału Malarstwa moją kandydaturę na stanowisko prowadzącego Pracownię Rysunku w katedrze Jerzego Nowosielskiego. O tym, że moja kandydatura przeszła, powiadomił mnie kolega; przy okazji dodał, że wybierano mnie na wniosek zgłoszony osobiście przez Panią Profesor. Łatwo sobie wyobrazić, jakim zaskoczeniem była dla mnie ta wiadomość. Nigdy wcześniej na ten temat ze sobą nie rozmawialiśmy. Prof. Kraupe mogła tylko przypuszczać, że przyjmę propozycję tej pracy, gdyż rok lub dwa lata wcześniej uczestniczyłem w konkursie na stanowisko asystenta na swoim macierzystym Wydziale. Wtedy wygrał ktoś inny. Wszakże coś swym udziałem we wspomnianym konkursie zyskałem, gdyż właśnie ten epizod, jak sądzę, stał się podstawą do zgłoszenia mojej osoby przez prof. Kraupe do pracy na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP.

Jeszcze jeden mocny fakt o podobnym charakterze: dopiero z tekstu Agnieszki Tes o mojej wystawie w Galerii Artemis² dowiedziałem się o wywiadzie, który z Janiną Kraupe przeprowadził Andrzej Pollo³, a w którym Pani Profesor wyraziła o mnie wielce pochlebną opinię.



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Homage à Kazimierz Malewicz. Kwadratura kwadratu. Januszowi Tarbule 2, 2014–2019*, druk cyfrowy, 150 × 150 cm

go Pancentrum. A gdy niedługo po Jej śmierci Janina Górka-Czarnecka zaproponowała mi wystawę w Galerii Artemis, stało się dla mnie oczywiste, że pokaz ten poświęcę pamięci Pani Profesor w ramach kontynuowanego od kilku lat otwartego cyklu grafik i plakatów pt. *Epitafia polskie*. Cykl ten dedykuję niezżyjącym wybitnym osobowościom polskiej sztuki, których

² A. Tes, *Tadeusza Gustawa Wiktora Epitafium dla Janiny Kraupe*, „Wiadomości ASP” [im. Jana Matejki w Krakowie] 2017, nr 78.

³ A. Pollo, *Twórczość a ezoteryzm*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne” [Wydział Malarstwa ASP im. Jana Matejki w Krakowie] 2004, z. 5.

Ja przez blisko piętnaście lat nic o tym wywiadzie nie wiedziałem. Nigdy też ani słowem nie zostałem przez Malarkę o tej wypowiedzi poinformowany.

Spotykaliśmy się rzadko, nieregularnie, by nie powiedzieć – sporadycznie. Nasza znajomość żyła intensywniej w przestrzeni sztuki niż towarzysko. Ja ceniłem dzieło Pani Profesor, Ona dawała mi „sygnały”, że ceni moją twórczość.

W krótkiej rozmowie nie da się wszystkich ważnych faktów odnośnie do naszej znajomości opisać; było tego wiele. Powiedziałem już, że tym, którzy Artystkę znali bliżej, wydawało się, że ich przeświećlała, że wiedziała o nich wszystko. Była mądrym, przenikliwym obserwatorem codzienności, a zarazem miała do niej duży dystans. Powiedziałbym, że cechę przenikliwości miała rozwiniętą do granic widzenia człowieka oświeconego, wtajemniczonego, kogoś w rodzaju guru, mistrza. Jej wewnętrzny spokój uzdrawiał, dlatego do aśramu malarki przychodziło wielu dyskutantów, by nie powiedzieć – pacjentów.

Swoją głęboką empatycznością, a zarazem cierpliwością mentora działała na nas kojąco. Choć była terapeutką zagubionych dusz, leczyła je niewidzialnie, tak że beneficjenci tych relacji nie mieli świadomości, iż są uzdrawiani. To samo dotyczy sztuki obrazu Janiny Kraupe; kto zgrywa się z duchowymi falami Jej medytacyjnych dzieł, ten się relaksuje. Artystka była osobowością anielską; każdego poranka z błękitu nieba schodziła na ziemię po złotych, rześkości oświetlonych schodach po to, żeby obdarować dobrym słowem i dobrą energią tych, którzy byli na nią otwarci, a po spełnieniu misji miłości – powrócić tam, gdzie od zawsze zamieszkiwała, żeby się zregenerować, oczyścić duchowo i znowu powrócić do swoich przyjaciół; oni potrzebowali Jej, Ona potrzebowała ich.

Każdy z nas postrzegał wybitną Malarkę inaczej, bo każdy z nas jest inny. Dla mnie była „bytem subtelny”, eteryczną zjawą, z którą, jeśli już rozmawiałem, to nigdy językiem zewnętrznego opisu, tylko ezoterycznym, duchowym językiem ciszy; dialogowaliśmy bardziej oczami niż słowem.

Mieć Jej pozytywną ocenę własnej twórczości to była i jest nie lada duchowa rekomendacja.

Sięgnę teraz do odległej przeszłości, gdy jako dziecko błąkałem się po omacku po stalinowskiej rzeczywistości, szukając prawdy, sensu życia, jakiejś mimo wszystko jasności w tamtym świecie. Owe egzystencjalne wysiłki chłopaka żyjącego w opresyjnym państwie już wtedy przybierały formę, którą zwie się potocznie emigracją wewnętrzną. Od świata niezrozumiałego dla mnie brutalnego, od jego społecznej patologii uciekałem do enklaw czystych reguł gry, które odnawiałem w swoim wnętrzu. W tej fazie życia ratował mnie jeszcze sport, pogardzany przez pięknoduchów ze względu na jego ludyczny wymiar.

Poszukiwanie jasności, już wówczas intensywnie wypatrywanej, stało się moim programem na całe życie. Tematyka jednego z moich esejów, który tytułowałem *Widzieć jasno w tajemnicy* (1991–1992),

zapewne tu miała swe źródło. Przyspieszenie na tej drodze, i to znaczne, nastąpiło w pierwszych miesiącach studiów. Był to swego rodzaju *Big Bang*, egzystencjalnie, osobowo rozumiany. Ten wybuch w moim wnętrzu spowodowali w dużej mierze Aniołowie Sztuki, których spotkałem w krakowskiej Akademii. Wśród nich ścisłą czołówkę stanowili: prof. Mikołaj Kochanowski, prof. Janina Kraupe i prof. Witold Skulicz. Na piątym roku w moim akademickim życiu pojawił się prof. Adam Marczyński. On to namaścił mnie na magistra sztuki, co sobie bardzo cenię. W ostatnich latach (2016–2018) napisałem dwa stosunkowo szczegółowe wspomnienia o tym Pedagogu. Gdy Adam Marczyński przyjmował mnie do swojej Pracowni Malarstwa, byłem już twórcą ukształtowanym przez wcześniej spotkanych Mentorów, do których zaliczam też prof. Juliusza Joniaka. Każda z wymienionych nauczycielskich Person oświećlała mi drogę w innym czasie i w innym obszarze języka obrazu.

Po uzyskaniu Nagrody im. Witolda Wojtkiewicza wspominałem wielokrotnie Janinę Kraupe w krakowskim środowisku, również z Tobą, Joanno. Teraz, odpowiadając na Twoje pytanie, ujmuję to wszystko w swoistą całość.

Prof. Mikołaj Kochanowski

Pedagogiczna faza mojej znajomości z prof. Mikołajem Kochanowskim zamknęła się ledwie w jednym roku akademickim (1968/1969), natomiast nasza przyjaźń trwała do końca Jego dni. Wystarczył rok rysunkowego kursu, a nawet tylko jego pierwsze półrocze, by Kochanowski jako nauczyciel spełnił się wzorcowo wobec swojego ucznia. Mówię to z całym przekonaniem, które po latach jeszcze się umocniło. Nasze spotkanie nazywam kosmicznym; to nie była tylko typowa uczelniana relacja pedagoga ze studentem. Sądzę, że obustronnie byliśmy sobie potrzebni.

Wcześniej mówiłem Ci, Joanno, o mojej młodzieńczej dezorientacji. Nie znaczy to, że w młodości byłem bezwolnym, zagubionym człowiekiem. Przeciwnie, miałem w sobie ten rodzaj mocy, a nawet buty, które sprawiały, że u spotykanych na studiach pedagogów potrafiłem wręcz demonstracyjnie odrzucać wszelkie zauważane merytoryczne płycizny, psychologiczne fałszy czy celebryckie lub koniunkturalne zachowania. Taki wtedy byłem. Od dawna już wiem, że odreagowałem w ten sposób fatalnych pedagogów z dziecięcej szkolnej ławy.

Mikołaj Kochanowski doskonale wiedział, czego w ramach rysunku ma uczyć studentów, to po pierwsze. Po drugie, czynił tę powinność z wielkim zaangażowaniem i powagą, powiedziałbym – nad wyraz serio. Ja tryskałem w owym czasie „piękną energią”. Jako pedagog tak określam u młodych twórców nie tyle ich zdolności, co możliwości realizowania się w różnych czytelnych dla mnie zakresach twórczych, wspierane pasją oraz tym, co nazywam miłością do pracy. U mnie ta energia była niczym nieokiełzany, nieuporządkowany – wręcz wulkaniczny – językowy quasi-chaos.

Mikołaj Kochanowski poprzez rysunek studyjny i mądrą psychologicznie perswazję ten „wulkanizm” ujarzmił, porządkował, wyprowadzał mnie z chaosu na prostą. Albo dosadniej: wprowadzał moje „myślenie obrazem” na właściwe tory. I stał się cud. Jeszcze przed zakończeniem pierwszego semestru „wypuścił mnie na wolność” tymi oto słowami: „Proszę Pana. Już opanował Pan podstawy widzenia na tyle, że z tą chwilą oddaję Pana samemu sobie. W dalszym ciągu, i to nie tylko na rysunku, ale i w każdej innej technice obrazowania, powinien Pan poradzić sobie samodzielnie. Jako nauczyciel rysunku nie jestem już Panu potrzebny”. Nie przywołuję tu, rzecz jasna, dosłownej wypowiedzi Profesora, lecz jej znaczenie. Nie od razu Jego słowa były dla mnie jasne. Ich sens dotarł do mnie w pełni po jakimś czasie. A gdy na drugim roku studiów, spotkawszy swego Mistrza od podstaw widzenia, dziękowałem Mu za to, że mnie nauczył rysowania, odrzekł: „Proszę Pana, ja Pana niczego nie nauczyłem, Pan się sam nauczył rysowania”. Oto cała skromność pedagoga, a zarazem mądrość. Jakiś czas potem – było to już po ukończeniu studiów na Akademii – Artysta zaproponował mi przejście na „ty”.

Spotkanie Mikołaja Kochanowskiego na pierwszym roku miało fundamentalne znaczenie dla mojego artystycznego rozwoju. Stan formowego wglądu w naturę obrazu, który osiągnąłem w Pracowni Rysunku, nazywam „małym *satori* w zakresie widzenia”, stąd się bierze nazwanie Mikołaja Kochanowskiego mianem Mistrza od podstaw widzenia. Siłą rzeczy, jeszcze na studiach, ale już nieformalnie, pokazywałem Mikołajowi Kochanowskiemu moje obrazy. Reagował na nie pięknie. Ciągłe był mi potrzebny, choć już nie jako Pedagog – sprawdziło się bowiem to, że praktykując u Niego „w pracowni nauki widzenia”, uzyskałem pełną samodzielność tworzenia – lecz jako doświadczony życiem Przyjaciół, którego różnorakie reakcje na moją twórczość, czy malarską, czy rysunkową, bezgranicznie szanowałem i ceniłem. Sztukę obrazu widział i czuł znakomicie; gdy w kontaktach pracownianych dzielił się ze mną jakąś kompozycyjną uwagą, zawsze miał rację.

Adam Marczyński akceptował moje malarstwo bez wyrażania emocji, na zimno. Mikołaj Kochanowski reagował na moje obrazy jak ojciec wtajemniczony w zakresy malarskiego komponowania. On moim rozwojem autentycznie się cieszył. Z Mikołajem byłem związany przyjacielsko i w dużej mierze synowsko aż do Jego ostatnich dni.

Był przystojnym mężczyzną o aparycji amanta. Lubiłem Go słuchać: mówił pełnymi zdaniami, prostą, piękną polszczyzną. Zdaje się, że Cybisowa nie wybaczyła Mu „zdrady koloryzmu”. Jako pedagog Wydziału Malarstwa krakowskiej ASP był nad wyraz skromny, wręcz wyciszony, ale z całej Jego postaci biła szlachetna duma. Pamiętam, gdy przed podjęciem studiów rozdzielono nasz rok na dwie grupy. W jednej Pracowni Rysunku miał uczyć pedagog z tytułem profesora, w drugiej – pedagog z kwalifikacjami starszego wykładowcy. Studenci pracowni bardziej utytułowanej

zadzierali nosa, bo druga pracownia, w której i ja się znalazłem, miała niższy stopień naukowy. Szybko okazało się, że znajomość encyklopedii na pamięć i posiadanie tytułu profesora niekoniecznie musi być głównym atutem pedagoga artystycznej uczelni, lecz jest nim raczej głębokie wtajemniczenie w językowe/formowe zakresy widzenia. „Drewniane oko” malarza (ulubione pojęcie Mikołaja Kochanowskiego) powinno go dyskwalifikować jako pedagoga.

Jako student ceniłem rzeczywiste kompetencje nauczycieli, oczywiście na miarę swojego rozumienia problemu, a na gwiazdorstwo niektórych z nich po prostu się nie nabierałem. Tytuł docenta Mikołaj Kochanowski otrzymał już po solidarnościowej odwilży, czyli o wiele za późno.

Prof. Witold Skulicz

Należy mieć świadomość, Joanno, że to, co tu przywołuję z przeszłości, dotyczy młodzieńca, który choć był po dwuletniej służbie wojskowej, to w pierwszych miesiącach studiowania czuł się nieco onieśmielony, gdyż nie miał za sobą wcześniejszego „wejścia w sztukę”, choćby poprzez artystyczną szkołę średnią. Mój ówczesny stan świadomości artystycznej był surowy, nieprzebudzony. Od czasu do czasu miałem obiektywne przebliski talentu; przecież to dzięki nim mogłem dostać się na studia. Dlatego najbardziej cenię sobie tych moich Pedagogów, którzy w pierwszej kolejności przyczynili się do mojego artystycznego rozwoju. Zaliczam też do nich Witolda Skulicza, u którego na zajęciach pod wpływem Jego trafnych korekt sublimowałem swe projektowe pomysły. Prof. Witolda Skulicza poznałem na Wydziale Grafiki, gdzie uczył szeroko rozumianych podstaw projektowania graficznego. Pedagog ten pojawił się na naszym Wydziale jako tzw. docent kontraktowy. Graficy wcale nie byli pewni, czy nowy przedmiot zostanie przez ich Wydział przyswojony. Przedmiot był absolutną nowością, wiele zależało od prowadzącego. Powierzenie nauki graficznego projektowania Witoldowi Skuliczowi okazało się strzałem w dziesiątkę. Profesor odniósł sukces! To On jest ojcem projektowych przedmiotów na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP. Ba! Wszystko, za co się zabrał, było z góry skazane na powodzenie! Przecież cykliczne imprezy, których był alfą i omegą – Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, a później Triennale – od strony merytorycznej i organizacyjnej, odniosły wręcz gigantyczny sukces, i to na międzynarodową skalę.

Piekielnie wymagający pedagog i... piekielnie wymagający prezes SMTG w Krakowie. Gdy okazało się, że „czuję” także projektowanie, chodziłem na zajęcia z Profesorem z wielką przyjemnością, wręcz nie mogłem się ich doczekać.

Dobrze jest, gdy w pracowni projektowania graficznego osoba prowadząca ćwiczenia podczas udzielania korekt ma sytuacyjny refleks, wspierany dużą projektową kulturą. Takie nauczycielskie walory posiadał prof. Skulicz. Obcowanie z Nim w relacji pedagog-uczeń

sprawiło mi twórczą radość, gdyż natychmiast „łapałem” Jego korektowe sugestie. Owocowało to szybkimi postęпами w przedmiotowym zakresie.

Witold Skulicz zarażał mnie swoim entuzjazmem do wszystkiego, co robił. Dla Niego nie było rzeczy nie-możliwych do wykonania. Był błyskotliwie decyzyjny, merytorycznie solidny i na swój sposób odważny, by nie powiedzieć – szalony. To między innymi dzięki tym cechom mógł odnieść sukces na międzynarodową skalę w promowaniu grafiki artystycznej.

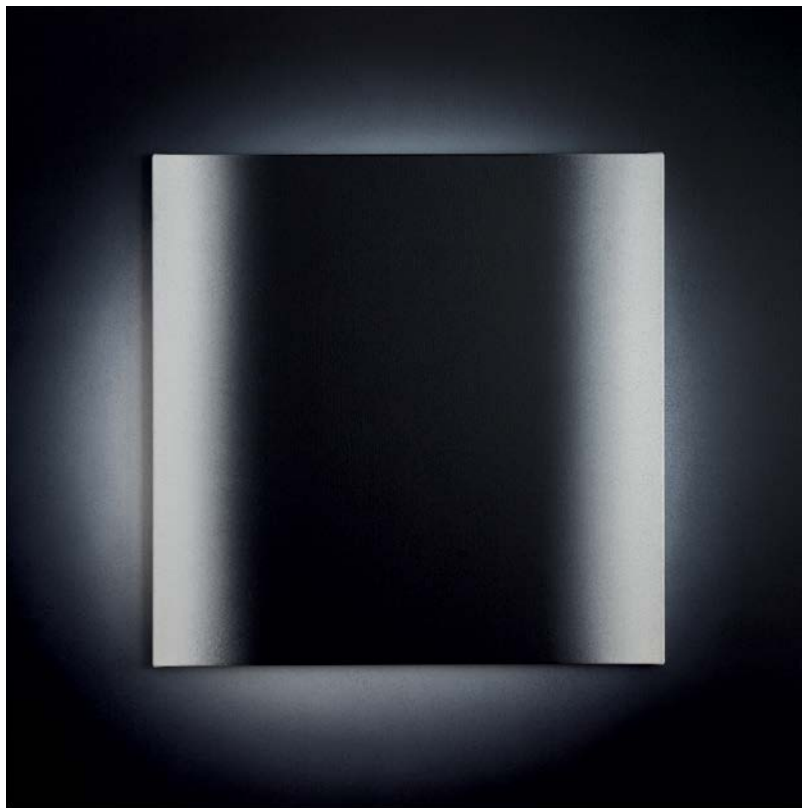
O miłości Profesora do grafiki dużo by mówić. Dla kultury Krakowa, dla kultury Polski, dla kultury Europy to pomnikowa postać. Wszakże nie był doceniany na miarę swoich rzeczywistych kuratorsko-menedżerskich osiągnięć. Nie tolerował lenistwa czy pójóscia na łatwiznę. Pieknie wymagający od siebie, trudno było Mu pod tym względem dorównać. Ilekroć z Jego powodu grafika jako dyscyplina artystyczna odnosiła sukcesy, widać to było na twarzy Artysty: uśmiechał się wtedy szeroko jak dziecko.

Po przeniesieniu się z Wydziału Grafiki na Wydział Malarstwa mój kontakt z Profesorem urwał się na kilka lat. Myślę, że do jego odnowienia mogło dojść nie wcześniej niż w 1978 roku, gdy po raz pierwszy zakwalifikowałem się grafikami na Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie (historycznie VII), na którym otrzymałem pierwszy laur krakowskich świąt grafiki – Special Prize – ale, szczerze mówiąc, dokładnych okoliczności oraz roku tej odnowy już nie pamiętam.

Kiedyś, w stanie jakiegoś outsiderskiego wyobcowania, zdystansowałem się do zaproponowanej mi przez Profesora współpracy, ale czy dotyczyła ona Biennale, czy Triennale, tego też już nie pamiętam. Moja pamięć w większym stopniu ma, powiedziałbym, charakter istotowo-ontologiczny aniżeli faktograficzno-naturalistyczny. To zapewne dlatego z przywołanego przypadkowego spotkania z Profesorem na krakowskich Plantach zapamiętałem zaskoczenie Artysty spowodowane brakiem mojej zgody na wspomnianą propozycję. Tymczasem reakcja ta nawet w najmniejszym stopniu nie była skierowana *ad personam*, lecz – świetnie to pamiętam – stanowiła niezbyt zręcznie wyrażony sprzeciw – z całą pewnością źle zaadresowany – wobec ogólnej sytuacji polityczno-kulturowej Krakowa tamtego czasu, spontaniczną reakcją na to, kto i jak nią „sterował”. Przyznaję, że jako młody, wstępujący twórca szamoczący się z tamtą epoką byłem nazbyt rozgorzeczony codzienną egzystencją w peerelowskiej mgłę, by móc odczytać rzeczywiste intencje Profesora i choć na chwilę wyjść z tej pomroki wprost na proponowaną mi ścieżkę.

W politycznych realiach tamtych lat pilotowanie najpierw Biennale, a później Triennale z zachowaniem pełnej niezależności było wielką sztuką. Profesor posiadał ją dzięki osobistej kulturze i umiejętności mądrego działania w obszarze stosunków interpersonalnych. Dzięki dyplomatycznym zdolnościom jako organizator cyklicznych świąt grafiki polskiej i światowej potrafił uniezależnić się od Wydziału Grafiki krakowskiej ASP.

Nie dał sobie nic narzucić. Merytorycznie, organizacyjnie i strategicznie był niezależny. To była mądra i wielka rzecz. Swoim poszerzaniem definicji fenomenu grafiki wykraczał daleko poza akademizm krakowskich warsztatowców, skądinąd wybitnych grafików.



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Lux umbra Dei. Światło jest cieniem Boga IV, Rodzicom*, olej, 2019, płótno, relief, 160 × 160 cm

Gdy w 1987 roku, po trzech latach nauczania rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP, z przyczyn godnościowych zrezygnowałem z pracy na tej uczelni, dla wielu jej pedagogów, a szczególnie dla Rektora, decyzja ta była wręcz irracjonalna, niezrozumiała. Odebrałem wtedy od Witolda niespodziewany telefon, w którym gratulował mi podjęcia owej decyzji, podkreślając, że wykazałem się dużą odwagą. Może to był ten czas, w którym i on, jako pedagog tej samej uczelni, myślał o podobnym ruchu? Tego nie wiem, ale wiem, że opuścił Akademię dla ukochanej grafiki, czyli dla krakowskiego Triennale.

Kończąc charakterystykę moich Nauczycieli-Mistrzów, o którą mnie poprosiłaś, Joanno, pozwól, że tę wypowiedź o nich jeszcze spuentuję. Otóż nie miałem szczęścia do nauczycieli w stalinowskich czasach mojego dzieciństwa. Nieco lepiej pod tym względem było podczas mojej nauki w szkole średniej. Gdy za drugim podejściem do egzaminu na krakowską ASP szczęśliwie zdałem (do egzaminu podchodziłem w mundurze LWP jako czynny jeszcze żołnierz), nawet w najśmielszych marzeniach nie przeczuwałem, że w moim życiu rozpoczyna się najwspanialszy okres, który potrwa sześć lat. Nie przypuszczałem, że spotkam na tej uczelni swoich Mistrzów. A przecież te spotkania dla mojego

artystycznego rozwoju były fundamentalne. Jako twórca cały jestem z Tradycji, której Ci moi Mistrzowie są wybitnymi – tak od strony artystycznej, jak i pedagogicznej – reprezentantami. Dlatego uprawnione jest stwierdzenie, że jako twórca cały jestem z Nich. Nie byłoby moich – choćby i tych dwóch ostatnich – sukcesów bez twórczego dialogowania z moimi Mistrzami, do których zaliczam między innymi przedstawionych Artystów.

Dlatego Nagrodę im. Witolda Wojtkiewicza przyznaną mi w roku 2017 z głębi serca dedykuję prof. Mikołajowi Kochanowskiemu i prof. Janinie Kraupe, a Grand Prix otrzymane na 25. Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach (2017) – prof. Witoldowi Skuliczowi.

Dr Bożena Kowalska

Pytałaś mnie też, Joanno, o więzi i relacje łączące mnie z dr Bożeną Kowalską. Rzeczywiście, to kolejna z pomnikowych postaci mojego twórczego życia. Dr Bożenę Kowalską poznałem w 1986 roku, gdy na XI Międzynarodo-

krytyczne omówienie własnej twórczości ilustrowane zestawem reprodukcji. Do tego dochodził – w postaci wkładki do pisma – druk techniką offsetową miniaturowej kopii nagrodzonego dzieła. Ta nagroda powodowała, że jej zdobywca „z automatu” wchodził ze swoją twórczością w ogólnopolski krwioobieg. I radość jeszcze większa: autorką omówienia mojej twórczości w „Projekcie” była Bożena Kowalska, wybitna hermeneutka sztuki współczesnej, krytyk i teoretyk, która szczególną miłością obdarzyła – że użyję Jej pojęcia – „sztukę języka geometrii”. Nie sposób wymienić tu wszystkich dóbr, które posypały się na mnie po tym wyróżnieniu. Bożena Kowalska zaprosiła mnie na najbliższą edycję Międzynarodowego Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, co jest kontynuowane po dziś dzień.

Dr Bożena Kowalska jest wybitnym znawcą i analitykiem sztuki współczesnej nie tylko w skali polskiej, ale i światowej. Na Jej już klasycznym dziele *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity* wychowują się całe pokolenia historyków sztuki oraz artystów plastyków. Jest autorką kilkunastu wybitnych opracowań książkowych o biograficzno-analitycznym charakterze, które poświęciła między innymi twórczości Stażewskiego, Opałki, Fangora, Berdyszaka czy Sosnowskiego. W tej wypowiedzi nie sposób nawet skróto wymienić Jej szerokiej twórczej aktywności, jako kuratora, badacza sztuki współczesnej, koneserskiego opiniotwórcy abstrakcji geometrycznej czy arcymistrza eseistyki.

Wspomniana Nagroda „Projektu” niejako zapoczątkowała moją artystyczną przyjaźń z Bożeną Kowalską, kwitnącą pięknie już od ponad trzydziestu lat w postaci wystaw, tekstowych analiz mojej twórczości, plenerowych rozmów przy kawie i teoretycznych dysput o sztuce w ramach wykładów odbywających się na międzynarodowych plenerach (Okuninka, Osieki, Radziejowice). Wszystkie te artystyczne spotkania, dyskusje, wystawy – jako żywe, a zarazem twórcze continuum lauru „Projektu” – nazywam „Nagrodą Bożeny Kowalskiej”.

Dla nas, członków Jej „Rodziny Geometrystów”, jest Ona jak Matka. Kiedyś napisałem, że jest naszym duchowym i artystycznym Przewodnikiem-Mentorem. Pojęcie „Matka” odnośnie do Bożeny Kowalskiej funkcjonuje w naszej „Rodzinie Geometrystów” od dawna; konotuje ono opiekuńczość, mądrość, decyzyjność, autorytet, ciepło.

Bożena Kowalska to Człowiek absolutnie oddany uniwersalnym wartościom w sztuce, tak jak Witold Skulicz, jak Janina Kraupe czy jak Mikołaj Kochanowski.

Dziękuję Losowi, że Ich poznałem.

J.W.: Stworzyłeś unikatową Jednolitą (vel Unitarną) Teorię Pola Panobrazu, którą realizujesz i rozwijasz konsekwentnie od dziesiątków lat. Jaka jest geneza jej powstania oraz wewnętrzna przyczyna, która



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Lux umbra Dei. Światło jest cieniem Boga V, Rodzicom*, olej, 2019, płótno, relief, 160 × 160 cm

wym Biennale Grafiki w Krakowie otrzymałem Nagrodę „Projektu”, kultowego już dzisiaj dwumiesięcznika, na którym wychowywały się całe generacje twórców zarówno polskich, jak i z bloku wschodniego, reprezentujących wszystkie dziedziny sztuk plastycznych.

To była bardzo ceniona przez grafików nagroda, gdyż jej laureat miał zapewnione na łamach pisma

skierowała Twoje twórcze poszukiwania w stronę Ikonozofii Wieczystej?

T.G.W.: Pozwól, Joanno, że mówiąc o genezie konceptu, który nazwałem Unitarną Teorią Pola Panobrazu, będę się też odwoływał do tła czy okoliczności, w których ta teoria się rodziła/powstawała.

Otóż już na studiach zauważyłem/zdiagnozowałem, że w którymś momencie malarskich oraz rysunkowych realizacji obok głównego nurtu mojej twórczości, który miał charakter czysto intuicyjny/wrażliwość, zaczął się pojawiać sam z siebie, samorzutnie, wręcz natarczywie, jakiś quasi-analityczny jego odcień w postaci swoście rozumianego – formistyczno-formowego – powidoku. I nie mam tu na myśli syntetycznych, wielkoformatowych, poklatkowych zbiorów, które wówczas brawurowo malowałem w stylistyce abstrakcji geometrycznej, lecz ich „formowy sublimat”, który z tych obrazów się wywodził/„ulatywał”, a jako taki swoją metajęzykową „narracją” transcendował ich „malarskość”, przez co, w swoim obrazowym wyrazie, stawał się bardziej spekulatywny/oschły. Paradoksalnie można zatem powiedzieć, że ja tego trendu nie wymyśliłem, gdyż sam w sobie jest on żywą immanentną składową Formy moich obrazów (i, co oczywiste, nie tylko moich), że poprzez tę Formę był on w nich – i jest – głęboko ugruntowany/zakotwiczony, że stanowi ich ideowe/formowe fundamenty, a ja z tych głębin tylko go wydobyłem, wysublimowałem, odsłoniłem – wyabstrahowałem, i tą drogą – metaplastycznie, ikonozoficznie – zwizualizowałem/unaocznilem.

Z czasem ów analityczny trend w zakresie metaobrazowania, jako działalność „drugiego” rzędu, nazwałem metaplastycyzmem. Pojęcie to wyraża, obejmuje, odwołuje się do takiego rodzaju obrazowania, które środkami plastycznymi/obrazowymi analizuje, bada, komentuje czy hermeneutyzuje inne obrazy.

Na marginesie powyższej konstatacji: coraz bardziej jestem przekonany, że określona idea ma swój odpowiednik w postaci określonej formy, i odwrotnie. To, co Platon nazywa „cieniem idei”, ja nazywam „powidokiem formy”. I w tym też sensie idea oraz forma są względem siebie ekwiwalentne. Albo inaczej: są nie tyle tożsame, co są tym samym. Pozostają metafizyczne pytania: Czym jest „przedcień” idei, jako jej esencja, czyli to, co tę ideę rzutuje/odbija/ustanawia? Czym jest „przedwidok” formy, jako jej esencja, czyli to, co ją rzutuje/odbija/ustanawia? Odpowiedź na nie może być tylko jedna: jest Logosem!

Diagram analityczny Zbioru 20, 1974⁴

Pierwszą, w miarę ważną, skonkretyzowaną na tę modłę realizacją stał się zaprezentowany na Wydziale Malarstwa podczas obrony dyplomu (1974) rysunkowy *Diagram analityczny Zbioru 20*. Mimo że nie było formalnego nakazu, który by mnie obligował do przedstawienia przed komisją tej realizacji, pokazałem ją z przekonaniem, że będzie znaczącym merytorycznym dopełnieniem jednego z trzech prezentowanych podczas „egzaminu życia” malarskich zbiorów, ale u egzaminujących mnie pedagogów rysunki te nie wzbudziły żadnego zainteresowania.

Ten nieformalny aneks rysunkowy składał się z trzech niewielkich kartonów (1: 50,3 × 37,7 cm; 2: 50,2 × 37,8 cm; 3: 50,2 × 37,7 cm), na których w manierze quasi-technicznego rysunku przedstawiłem strukturalną analizę *Zbioru 20* oraz kompozycyjne wersje/permutacje *vel* dekompozycyjne warianty jego potencjalnych aleatorycznych przedstawień. Diagramy te zatytułowałem *Analiza formalna zespołu metakosmoegzystencjalnego (2–18.04.1974)/K*. Jakiś czas potem ów niezręcznie pod względem składni semantycznej sformułowany tytuł zmieniłem na *Diagram analityczny Zbioru 20*. Casus ten stanowi świetny przykład moich ówczesnych, mniej lub bardziej udanych, słowotwórczych zmagania w poszukiwaniu odpowiednich wyrazów na określenie pojawiających się w mojej twórczości formowych obszarów, które (tak wtedy uważałem) tych nazw/określeń – w przedmiotowym nazewnictwie/zakresie – jeszcze nie miały.

Wielokrotnie przeze mnie chwalony system szkolnictwa artystycznego, jaki obowiązywał w okresie moich studiów, miał też swoje słabości. Na przykład na Wydziale Malarstwa nie było seminaryjnych kontaktów pedagog-student. Moją pracę dyplomową, która jak na tradycję Wydziału była rekordowo dużym tekstem, jeden z „noblanych” profesorów/malarzy nazwał ironicznie „potężnym elaboratem”. I niby miał rację. Mój ambitny pod względem merytorycznym tekst był pisany paskudną, nadętą stylistycznie manierą. Wszakże pisząc go, byłem skazany tylko na siebie; nikt „z urzędu” nie konsultował z nami, młodymi twórcami, teoretycznych opracowań do dyplomu. Od promotora dowiedziałem się, że poddał tekst ocenie teoretyka, ale nie po to, ażeby mógł w nim cokolwiek zmienić/poprawić, lecz po to, żeby samemu się dowiedzieć, jaka jest jego rzeczywista wartość. Tak zwani kolorysty – bo to oni w tamtym czasie nadawali główny, kierunkowy ton Wydziałowi Malarstwa – sferę teoretyczno-analityczną edukacji studentów uważali za mało istotną, czego, głośno o tym mówiąc, nie ukrywali. Mimo to ich „intuicyjne” nauczanie przedmiotu zwanego malarstwem było na dużo wyższym poziomie niż obecnie, i za tę stosowaną przez nich „naturalną szkołę nauczania” malarstwa będę ich zawsze cenił.

4 Wszystkie cykle rysunkowe oraz malarskie analizowane przez T.G. Wiktora są zreprodukowane w katalogu: tenże, *Wieloobrazy. Panobraz. Malarstwo 1972–2005*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2006, *passim*.

Warto podkreślić, iż powstanie pojęciowej hybrydy „metakosmoegzystencjalizm”, której użyłem w tytule dyplomowych diagramów, miało duże słowotwórcze znaczenie dla rozwoju mojej dalszej teoretycznej i metaplastycznej aktywności. Fakt ten potwierdził zasadę, że w każdym procesie twórczym spełniającym się w sposób naturalny/kreatywny wszystko, co jest z nim związane – w tym także błędy i porażki – wcześniej czy później wpływa na jego progres/rozwój. Tak też było i w opisanym przypadku: to, co w przeszłości chciałem ująć w przekombinowanej, niejasno brzmiącej zbitce pojęciowej, z czasem zostało rozpisane na wiele kluczowych intersubiektywnych pojęć (najważniejsze z nich to: transrealizm, metaplastycyzm, ikonozofia, Ikonozofia Wieczysta, Panobraz, wieloobraz, stała transcendentna), które zresztą – jako hermeneuta Formy – stosuję już od lat w swoich ikonozoficznych wypowiedziach/przemysleniach. Mam też nadzieję, że pojęcia te wejdą w przyszłości do przedmiotowego języka filozofii/estetyki oraz filozofii wieczystej/metafizyki.

Podsumowując ten leksykalny wątek: widać wyrażenie, że słowotwórstwo wymienionych neologizmów, które rezonują/obejmują/denotują semantyczne pole mojej twórczości – przez które rozumiem poznanie poprzez obraz – wypływa wprost ze źródła-hybrydy, jakim dla opisanego procesu jest szkicowe, robocze, wyjściowe pojęcie „metakosmoegzystencjalizm”, ukute pospiesznie dla celów dyplomowych w 1974 roku.

Rysunki *Diagramu analitycznego Zbioru 20* nie tylko stanowiły strukturalną/sięciową/półową analizę wieloobrazu składającego się z dwudziestu płócien o tym samym prostokątnym module, ale były też czymś w rodzaju jego kompozytorskiego scenariusza/instrukcji *vel* kompozycyjnej partytury. Okazało się, a czyniłem to nieświadomie, że partytura ta posiadała/posiada cechy notacji aleatorycznej – tyle że nie w Cage’owskim rozumieniu (jako otwartej, uwolnionej techniki odtwarzania utworu, którą rządzi przypadek), lecz w rozumieniu Lutosławskiego (jako zawartego w partyturze systemu, dającego możliwość kontrolowania wystawienniczej/kompozycyjnej prezentacji utworu, którą to technikę komponowania polski kompozytor nazywał aleatoryzmem kontrolowanym).

Niezrażony tym, że przedstawiony komisji *Diagram analityczny Zbioru 20* nie wzbudził u niej żadnego zaciekawienia, zaraz po studiach, naturalnie/płynnie, kontynuowałem metaplastyczną aktywność. W ten sposób powstały dalsze, bardziej pogłębione, metaanalizy mojej malarskiej, rysunkowej i graficznej twórczości, choć jeszcze wtedy nie uświadamiałem sobie, dokąd mnie ten metaplastyczny dryf poprowadzi.

Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 20, 1974

Krokiem milowym w zakresie moich metaplastycznych dociekań stał się parakonceptualny foto-rysunkowy cykl pt. *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25/74* z 1974 roku (cykl składa się z osiemnastu

kolaży foto-rysunkowych o rozmiarach 100 × 70 cm każdy oraz ich negatywów w wersji cyfrowej), dla którego – co wynika z jego tytułu – przedmiotem badań był/jest malarski *Zbiór 25*, składający się – co też jest utrwalone w jego tytule – z dwudziestu pięciu „smukłych” prostokątnych obrazów. Cykl ten może być postaciowany/wystawiany, kompozycyjnie profilowany, w dwóch strukturalnych systemach, różniących się pomiędzy sobą zasadniczo:

– Po pierwsze, w „zamkniętym” systemie układu pierwotnego *Zbioru 25*, czyli takiej jego kompozycyjnej postaci, którą w trakcie jego malowania uznałem za rozwiązana/zakończoną. W tym kompozytorskim systemie układ *Zbioru 25* jest czasoprzestrzennie/topograficznie zamknięty, niezmienny, stały. Jego kompozycyjny rys warunkuje – ustanawia, strukturalnie stabilizuje – „zamrożony” w układzie pierwotnym *Zbioru 25* wertykalno-horyzontalny układ odniesienia jego kadrów.

– Po drugie, w „otwartym” systemie układu pierwotnego *Zbioru 25*, czyli takich jego zmiennych/kompozycyjnych postaciach, które powstają z rozbicia układu pierwotnego wieloobrazu 25. Tym razem jest przeciwnie – pierwotny układ *Zbioru 25* jest czasoprzestrzennie/topograficznie otwarty, zmienny, niestały i – w tym sensie – nieoznaczony. Bierze się to stąd, że nie ma w nim żadnego stałego układu odniesienia (poza wewnętrzną strukturą poszczególnych kadrów *Zbioru 25*, choć i one, w postaci fotograficznych przedstawień/cytatów użytych w kolażach *Metodycznego zapisu pola czasoprzestrzeni Zbioru 25*, są destruowane, dekomponowane). Do strukturalnego rozbicia *vel* dekompozycyjnego uwolnienia wieloobrazu 25 dochodzi dzięki aleatorycznej, strukturalnie uwolnionej, technice komponowania.

Zbiór 25 skonfigurowany kompozycyjnie w systemie pierwotnym ma zatem układ niezmienny, strukturalnie nienaruszalny/stały; jego poklatkowe prostokątne moduły niczym klawisze fortepianu są uszeregowane wertykalnie – jeden obok drugiego. W takiej postaci *Zbiór 25* tworzą muzycznie *vel* architektonicznie trzy kompozycyjne podzbiory: podzbiór I, który składa się z ośmiu obrazów o rozmiarach 190 × 60 cm łączonych na styk (w sumie 190 × 480 cm); podzbiór II, który składa się z ośmiu obrazów (2 × 190 × 60 cm i 6 × 190 × 30 cm) łączonych na styk (w sumie 190 × 300 cm); podzbiór III, który składa się z dziewięciu obrazów (5 × 190 × 60 cm i 4 × 190 × 30 cm) łączonych na styk (w sumie 190 × 420 cm). Trzy podzbiory *Zbioru 25* zestawione liniowo – z uwzględnieniem dzielących je małych odstępów – wedle kolejności A, B, C tworzą duży poklatkowy tryptyk o łącznych rozmiarach 190 × 1200 cm.

Zbiór 25 skonfigurowany pod względem kompozycyjnym w systemie otwartym/wtórny ma natomiast układy zmienne, aleatorycznie uwolnione, topologicznie, strukturalnie „rozbite”, połowo nieoznaczone. Stosując ten drugi system ich prezentacji, można uzyskać nieskończenie wiele aleatorycznych

czasoprzestrzennych jego konfiguracji/przedstawień. To głównie o tym kompozycyjnym potencjale *Zbioru 25* „mówią” językiem metaplastycznym foto-rysunki cyklu *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25*.

W 1978 roku, uczestnicząc w III Spotkaniach Muzycznych w Baranowie, prezentowałem *Zbiór 25* na kolorowych przeźroczach, a dokumentujący jego metaegzystencję *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25* (każdy kadr tego cyklu) wyeksponowałem na sztalugach. W pokaz ten wprowadzało moje słowo, czego pokłosiem jest spory tekst pt. *O muzyczności moich obrazów*, który jak dotąd nigdzie nie został opublikowany. To ważna moja teoretyczna wypowiedź.

Nie ulega wątpliwości, że metaanalizy zastosowane w kolażowo-rysunkowej serii pt. *Metodyczny zapis pola czasoprzestrzeni Zbioru 25* pod względem badawczo-poznawczym są – od rysunkowego dyplomowego diagramu – bardziej rozbudowane, pogłębione.

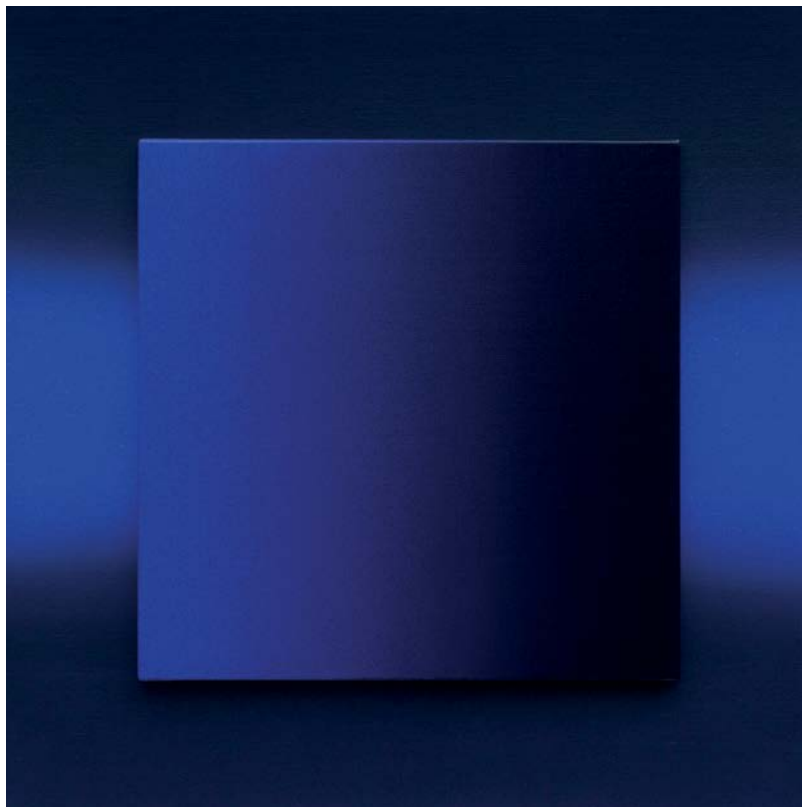
Ważne uzupełnienie: Na dyplomie chciałem pokazać najmłodszy wieloobraz pt. *Zbiór 25* z 1974 roku (który nazywam też *Biało-różowo-szarym*), ale do tego nie doszło, gdyż polityk był jeszcze mokry. Nie chcąc ryzykować jego uszkodzenia, pokazałem trzy starsze wieloobrazy: *Zbiór 20* z 1973/1974 roku (który nazywam też *Białym*), *Zbiór 19* z 1973 roku (który nazywam też *Seledynowym*) oraz *Zbiór 19* z 1972 roku (który nazywam też *Czarnym*).

Transformacje $\pm\infty$ '74, 1974

Po *Diagramie analitycznym Zbioru 20* (1974) oraz po *Metodycznym zapisie pola czasoprzestrzeni Zbioru 25* (1974) wykonałem koncept w postaci foto-rysunkowych kolaży o wspólnym, wiele mówiącym tytule: *Transformacje $\pm\infty$ '74* (cykl składa się z dziewięciu rysunków-kolaży o rozmiarach 100 × 70 cm każdy oraz ich negatywów w wersji cyfrowej). W rysunkach tego zbioru z dużą metaplastyczną swobodą dialogowałem/dialoguję z niektórymi aspektami suprematyzmu. Zastosowany w kompozycjach poklatkowy system przeobrażeniowej „animacji” formy kwadratu (czarnego kwadratu, białego kwadratu i konstruktu kwadratu – jako idei archetypu bramy – łączącego świat przedstawiający ze światem nieprzedstawiającym) stanowił ewidentny zaczyn/zapowiedź mających wkrótce powstać diagramów/modeli Unitarnej Teorii Pola Panobrazu.

W cyklu *Transformacje $\pm\infty$* pod względem formowym (konwencyjnym, językowym, stylistycznym) związki przeobrażeniowe użytych w nim motywów powstają/rodzą się z trzech paradygmatycznych porządków/kategorii estetycznych: naturalistycznej, abstrakcyjnej i archetypowej. W przestrzeniach tegoż cyklu relatywizuję/zgrywam/przetwarzam ze sobą, a także pomiędzy sobą, motywy realistyczne/przedmiotowe (obiekt budynku na tle zimowego pejzażu), motywy przedmiotowe/abstrakcyjne (czarny i biały kwadrat w pozytywno-negatywowej postaci) oraz motywy archetypalne (kontur kwadratu, jako idea/forma całości/całkowitości). W tych metarysunkach po raz pierwszy *expressis verbis* – w czystej postaci

– konkretyzuję, wizualizuję żywy pozytywno-negatywny związek przeciwieństw, jaki zachodzi pomiędzy „czarnym kwadratem” a jego przeciwbiciem – „białym kwadratem”. Fluktuujące naprzemiennie barwne ekstrema obu stref w osobliwym żywym zwar-



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Światło dla Bożeny VII*, 2014/2019, olej, płótno, relief/panneau, 100 × 100 cm

ciu jedności przeciwieństw współtworzą rzeczywistość Panobrazu – są barwnym, wyabstrahowanym odbiciem jego całości, i w tym sensie przedstawiają archetypowy, graniczny stan tej całości. Pomiedzy owymi ekstremami rozciąga się ich wieczne, relacyjne, naprzemiennie, nieprzemijające, przeobrażeniowe trwanie – ich wieczna/wieczysta koegzystencja (stąd się wzięły w tytule cyklu znaki $\pm\infty$).

W tym miejscu słownej retrospekcji omawianego problemu należy podkreślić, iż kompozycjami cyklu *Transformacje $\pm\infty$* niejako antycypowałem (czego tworząc je, nie byłem świadom) mające wkrótce powstać fundamentalne równanie metaplastycyzmu, które nazwałem *Fenomenologiczną redukcją Czarnego kwadratu Malewicza* – oraz to, że w cyklu tym zastosowałem poklatkowy, przeobrażeniowy system obrazowania diagramów, który w pełnym rozkwicie został przeze mnie wykorzystany przy tworzeniu całej serii modeli UTPP.

Choć gdy to piszę, gwoili – procesowej/transformatywnej/chronologicznej – precyzji należy dodać, że owo „myślenie” żywym, przeobrażającym się, poklatkowym kadrem stosowałem dużo wcześniej, i to wielokrotnie. Wręcz modelowo spełniło się ono w „czarnych” pejzażach *vel* kwadratowych olejach pt. *Transcendenty* z 1971 roku, a jeszcze wcześniej – w moich rysunkowych seriach/zbiorach. A zatem formowe

rodowody w pierwszej kolejności: metarysunków cyklu *Transformacje $\pm\infty$* , a w drugiej – *Modeli UTPP* (1982/1983) należy w prostej linii wywieść z malarzkiego cyklu *Transcendenty*, którego narodziny sięgają przełomu lat 1970 i 1971! I tak oto, po raz nie wiadomo który, potwierdza się prawo/prawidłowość, że w naturalnie przebiegającym procesie twórczym *intuitio* zawsze poprzedza/wyprzedza *ratio*.

Droga Joanno, Twoje pytanie zadane *expressis verbis* – o genezę Unitarnej Teorii Pola Panobrazu – jest pierwszym „poważnym” pytaniem, jakie od czasu jej narodzin usłyszałem od artysty! Bo choć zadałaś mi je jako Prezes ZPAP Okręgu Krakowskiego, który jest zobowiązany do organizacyjnego oraz merytorycznego pilotowania procesu kwalifikacji do Nagród im. Witolda Wojtkiewicza – czego konsekwencją jest właśnie nasza rozmowa – to, jako zadająca mi to pytanie, jesteś dla mnie w pierwszym rzędzie spełniającym się twórczo artystą, a dopiero potem Panią Prezes krakowskiego Związku. Dlatego tym bardziej sobie cenię zawartą w Twoim pytaniu powagę i merytoryczną docieklivość. Ponadto tak sprofilowanym pytaniem otworzyłaś mi możliwość chronologicznego ujęcia/uporządkowania zawartej w nim problematyki. Może Cię zaskoczę, ale to, co przekazałem Ci do tej pory, czyli kompleksowe, w miarę całościowe ujęcie problematyki metaplastycyzmu sięgające czasów studiów, aż po redukcję *Ikony zerowej* Malewicza, wykonałem po raz pierwszy, choć realizacja tego zadania czekała na mnie od dawna. Ty, Joanno, spowodowałaś jej urzeczywistnienie, za co Ci bardzo dziękuję.

Wedle chronologii opisywanego procesu następnym ważkim jego etapem był mój kongenialny wgląd w ideę suprematyzmu. Stosunkowo niedawno problematykę tego wglądu streszczałem następująco:

Cytat pierwszy:

W 1982 roku dokonałem reduktywnej transformacji na kluczowym opusie suprematyzmu, którym jest *Czarny kwadrat na białym tle*. Operację tę zatytułowałem *Redukcja Czarnego kwadratu Malewicza*. Zabieg ów polegał na wykonaniu negatywu tego dzieła, czyli powołaniu do realności/naoczności *Białego kwadratu na czarnym tle*. Czysta inwersja centralnego opusu suprematyzmu dopełniła o nim wiedzę jako o obrazie, który jest jedną ze składowych wiecznie trwającego, niekończącego się procesu – wskazuje na to diagramowe kontinuum Unitarnej Teorii Pola Panobrazu – i jako taki właśnie jest tego procesu jedną z wielu możliwych zmiennych. Otóż uzyskane z redukcji suprematyczne pozytywno-negatywowe duopole poddałem dalszej *stricte* reduktywnej/metaplastycznej przemianie, w wyniku czego powstały dwa postsuprematyczne kwadraty: *Kwadrat biały* i *Kwadrat czarny*. Według mnie dopiero ta faza redukcyjnej przemiany *Ikony zerowej*, czyli *Kwadrat biały* jako „białe w białym” i *Kwadrat czarny* jako „czarne w czarnym”, może być uznana za fenomenologicznie rozumiany przejaw „ostatecznej” wielkiej językowej metamorfozy obrazów rzeczywistości, która trwała od

impresjonizmu do suprematyzmu włącznie. Gdy doprowadziłem tę redukcję do opisanej postaci, doznałem kolejnego olśnienia, mianowicie dotarło do mnie, że odkryłem, wymedytowałem czy natrafiłem na jeszcze jeden, jakże istotny, o fundamentalnym znaczeniu, człon owej metamorfozy/redukcji – jej niewzruszone, niewidzialne, pozazmysłowe, niedualne, pierwotne, niematerialne *Arché*. Pojąłem, że dla tak zwizualizowanego kontinuum duopolowych niekończących się obrazowych faz opisanego procesu owo *Arché* stanowi osobiście rozumiane źródło, które – jako samoistne w sobie – jest istnieniową/bytową praprzyczyną wszystkich/wszelkich możliwych postaci dualnej egzystencji obu sfer: białej i czarnej (czyli negatywno-pozytywnego ich związania *vel* ich ontologicznego zespolenia, bytowej współzależności). Po tej hermeneutycznej diagnozie redukcji *Ikony zerowej* i po skojarzeniu jej z licznymi wcześniejszymi analizami metaplastycznymi hiperpola rzeczywistości obrazu (moje poklatkowe metarysunkowe zbiory oraz twórczość czysta w zakresie malarstwa, rysunku i grafiki) był już tylko krok do utworzenia, metaplastycznego doprecyzowania/sfinalizowania, otwartej serii diagramów/konceptów/modeli Unitarnej Teorii Pola Panobrazu. Pierwszą publiczną prezentację tej problematyki, dla której odniesieniem były te właśnie modele, miałem w Norrköpings Konstmuseum w Szwecji w 1983 roku. Wszakże najistotniejszą/główną część pokazu stanowiły czarno-białe grafiki/kolaże cyklu *I Msza transcendentna...*, w których intuicyjnie/medytatywnie, można rzec – programowo, została rozpisana/zwizualizowana muzyka owej wiecznej gry czarno-białych, pozytywno-negatywnych przeciwieństw. Wystąpienie moje miało charakter teoretyczno-hermeneutycznej rekapitulacji prezentowanych w trakcie jego trwania metarysunków, diagramów, modeli Unitarnej Teorii Pola Panobrazu, które to modele dla tej słownej prezentacji zostały wykonane na czysto w hotelowych warunkach w Norrköping⁵.

Cytat drugi:

Brzegowe/barwne ekstrema dualnej natury Panobrazu/Panświata – Wielką Biel i Wielką Czerń [w rzeczy samej, myślę tu o nieskończenie wielu osobiście granicznych stadiach periodycznej, powtarzającej się duopolowej przemienności stref białej z czarną, czyli ich pozytywno negatywnych faz (by problem uściślić: mimo że powyższą wypowiedź kontekstualnie odnoszę do kontrastowych, biało-czarnych, „twardych” – „korpuskularnych” modeli UTPP, to w sposób naturalny/automatyczny należy ją też odnosić do „miękkiej” wersji/postaci tych modeli, które w moich diagramach są zinterpretowane walorowo jako szare, płynne – „falowe”) – uzup. T.G.W.] – łączy, spaja, ale przede wszystkim odbija/projektuje, by nie powiedzieć: kreuje, niewidzialna, niedualna, przedsiéciowa,

5 T.G. Wiktor, *Arché Panobrazu. Logos Panobrazu*, [w:] *Pierwsze Triennale Malarstwa Współczesnego*, Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2019.

przedgeometryczna, w sensie ontycznym pierwotna względem nich Wielka Macierz *vel* Wielka Matryca, *vel* Wielka Sieć. Pojmuję ją/je jako osobliwą krainę: Pierwotnię, Archetypię, z której rodzą się/emanują wszystkie byty/obrazy, istnienia, przejawy, idee oraz władające nimi prawa, zasady, systemy, związki, porządki. Owa przedustawna potencja Archetypii niczym – albo jak – heraklityjska *Arché* przejawia się człowiekowi pod postacią fenomenalnych, transformujących się formowo wielkich/obrazowych cieni, wielkich/obrazowych odbić, wielkich/obrazowych powidoków i ich zjawiskowych, płynnych, nieustających przeobrażeń, przemian, transformacji, metamorfoz.

Podmiot poznający, twórczy/kreacyjny, przechwytuje czy sublimuje z Wielkiej Matrycy dwa porządki: porządek arche-archetypowy i porządek arche-geometryczny, matematyczny.

Pierwszy porządek pojmuję jako osobliwą przedsięciową, przedobrazową Macierz – suprasięciową *Arché* Panobrazu, którą/które konstytuuje/odbija/ustanawia/tworzy, którymi jest żywy Logos Panobrazu; to z niego/z niej emanują archetypy konstytuujące całość/całkowitość sfery, którą nazywam Archetypią. W tej osobliwej sferze porządek ów ma charakter archetypowy, przedgeometryczny, przedplatoński – absolutny, dlatego ikonozofom wieczystym przejawia się on pod postacią *stricte* archetypalnych światłocienowych przejawów/obrazów.

Pojmuję je jako czyste, bezpośrednie powidoki Absolutu, czyli czegoś, co istnieje samo przez się, jest niematerialne, niesubstancjalne, niewidzialne, niedualne, a względem tych powidoków jest pierwotne/źródłowe – nadprzyrodzone. Owo tajemnicze, niezjawiskowe „Coś” może być pochwytnie przez człowieka tylko oczami ego-jaźni, a zatem intuicyjnie, medytacyjnie – duchowo. To właśnie tą drogą duchowy podmiot rozpoznaje wszelkie obrazowe kategorie Piękna Przedustawnego *vel* Piękna Wieczystego, gdyż to On, Absolut, sam w sobie, jest tego Piękna Wieczystą Emanacją. W malarstwie objawia się to między innymi w abstrakcji metafizycznej – a raczej poprzez abstrakcję metafizyczną *vel* figurację archetypowo-medytacyjną – o czysto archetypalnej proveniencji, która tak sprofilowana, wedle mnie, stanowi jedną z istotniejszych odnóg Ikonozofii Wieczystej. W europejskim/zachodnim kręgu kulturowym tę tendencję reprezentują zwłaszcza Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz czy duchowy spadkobierca neoplastycyzmu, suprematyzmu, prawosławnej ikony, ale też sztuki tantry – Mark Rothko.

Drugi porządek, jest matematyczno-geometryczną, zwizualizowaną obiektywizacją porządku pierwszego, w rozumieniu platońskim. Jest on estetyczno-matematycznym sublimatem Piękna Przedustawnego. Najogólniej mówiąc, przejawia się to w abstrakcji matematyczno-geometryczno-racjonalnej, żeby wymienić tylko niektóre jej kategorie, na przykład: konstruktywizm, sztukę konkretną, sensualny, dekoracyjny, fizyczny op-art czy różne odmiany wizualizmu. Wszakże

ten rodzaj obrazowania, w którym estetyka wypiera duchowość – w odniesieniu do Ikonozofii Wieczystej – traktuję jako przejaw obrazowania niższego rzędu.

Gdy w swojej twórczości sięgam po archetypowe motywy – za które uważam okrąg, kwadrat, krzyż (przecięcie pionu z poziomem) oraz punkt – to czynię tak nie tyle jako malarz uprawiający tzw. abstrakcję geometryczną, lecz jako ikonozof wieczysty, dla którego wymienione archetypy, archefigurę, archekonstrukty, archekanony, archestruktury nie mają proveniencji geometrycznej, lecz archetypalną, przedgeometryczną; jako byty bezwzględne są źródłami, prawzorcami Supraformy, którą emanuje/odbija Logos. W tym rozumieniu okrąg, kwadrat, krzyż oraz punkt odwołują do metafizycznie/intuicyjnie pojmowanej całości Panobrazu. W tej perspektywie archekrzyż symbolizuje/odbija Oś Świata Panobrazu; archepunkt symbolizuje/odbija Centrum Panobrazu/Świata; archeokrąg, a także archekwadrat symbolizują/odbijają żywą całość/całkowitość Panobrazu⁶.

Cytat trzeci:

Z Unitarnej Teorii Panobrazu, która jest holistycznym konceptem zwizualizowanym w poklatkowym *stricte* geometrycznym diagramie/grafie (T.G. Wiktor, 1982/1983), wynika, że obie dualne strefy Panobrazu: białe w białym – jako jego potransformacyjne/poklatkowe białe ekstremum, i czarne w czarnym – jako jego potransformacyjne/poklatkowe czarne ekstremum, są obrazowymi projekcjami/przejawami jedności przeciwności, jakiejś osobliwie rozumianej dwoistości, która nie tyle konfliktuje owe przeciwieństwa, co – w sensie istnieniowym – pobudza do „idealnej” wiecznej koegzystencji. Tak upostaciowione obrazują/przedstawiają najprostsze, a zarazem najskańszojsze/najradykańszojsze/najczystsze z możliwych dualnych wyobrażeń/przedstawień jedności przeciwności całości świata obrazów; są wszelką obrazową potencjalnością tej całości; są ekstremalnymi stanami jej wiecznego obrazowego kontinuum; są ze sobą nierozdzielnie zespolone, co wynika z ich ontycznego pozytywno-negatywnego związku. Są harmonią przedustawną z góry ustanowioną – Piękna Wieczystego Macierzą, Piękna Przedustawnego mistycznym portretem⁷.

Cytat czwarty:

Fizycy nazywają „horyzontem zdarzeń” taki stan materii, w którym załamują się wszelkie prawa przyrody. Podobnie jest w przemienicznym świecie obrazów: gdy ikonozof metodą transformatywnego abstrahowania „dobija” do brzegowych atrybutów obrazu, to zatrzymuje się na granicy, którą jest Horyzont Formy czy też horyzont zdarzeń tej Formy. Tak pojmowany kraniec, jako „ostateczny” powidok świata rzeczy, niczym „czarna dziura” dekoduje, pochłania i w osobliwie

⁶ Tamże.

⁷ Tenże, *Piękno Wieczyste. Piękno Przedustawne*, „ArsForum” (Warszawa) 2018, nr 4.

rozumianym sensie anihiluje wszelkie ejdetyczne przejawy odbić tego świata. Można zatem powiedzieć, że z przedmiotowego czy opisowego punktu widzenia ów hiperhoryzont Formy/Supraformy to najbardziej wyabstrahowany przejaw Panobrazu. W tejże postaci stanowi on żywe, dynamiczne, ciągle fluktuujące duopole jedności przeciwieństw, jakie istnieje pomiędzy bezbrzeżną Białą a bezbrzeżną Czernią (w symbolowym sensie jest to gra pomiędzy Światłem i Ciemnością, Pustką i Pełnią, Nicością i Wszechbytem). Jeżeli ikonozof wieczysty osiąga taki stan granicznego wglądu w naturę Panobrazu, wówczas jako malarz portretuje światłocieniowe *vel* „światło-ciemnościowe” powidokowe przejawy tej natury w postaci przedmiotowych, amorficznych emanacji czegoś, co jest dla niego niewidoczne, skryte – wszakże, jako tajemnicze Coś, jest źródłem tych enigmatycznych przedstawień. Dlatego sądzę, myślę, mniemam, jako ikonozof wieczysty, że w moich najgłębszych pod względem gnostycznym medytacjach Panobrazu, a zarazem w najgłębiej wyabstrahowanych przejawach świata Formy tego Panobrazu niczym w ikonach odbijają się obrazowe przejawy Nierzeczywistego, Nadprzyrodzonego⁸.

Glosa do powyższego

Z językowego, ściśle formowego punktu widzenia *casus* suprematyzmu – tak jak mondrianowski neoplastycyzm – należy pojmować jako przesunięcie granic obrazowego abstrahowania od werystyczno-naturalistycznej opisowości świata obrazów/rzeczy do najdalej wyabstrahowanej geometryczno-archetypicznej jego wielopostaciowości.

Mam – ciągle jeszcze niedoprecyzowane hermeneutycznie – następujące rozpoznanie: uważam, że Mondrian, jako ikonozof wieczysty – w sensie językowym/formowym – w głównym stopniu bazował na wyobraźni/intuicji „sieciowej”, natomiast Malewicz, jako ikonozof wieczysty, w tym samym zakresie, w głównym stopniu bazował na wyobraźni/intuicji „polowej”. Wszakże nie znaczy to, że te ich predyspozycje/uzdolnienia miały charakter jednostronny, albowiem u obu artystów wymienione kategorie twórczo się wspomagały/stymulowały/uzupełniały. Dla mnie jednak twórczość Mondriana to w pierwszym rzędzie strukturalno-sieciowa penetracja pola Panobrazu, która jako taka szła/dryfowała raczej w głąb jego pola, czyli bardziej od sfery makro ku sferze mikro, mniej od sfery mikro ku sferze mega. Natomiast twórczość Malewicza to w pierwszym rzędzie polowa penetracja Panobrazu, która jako taka szła/dryfowała głównie wszerek, ku „granicom” jego pola, czyli bardziej od sfery makro ku sferze mega, a mniej od sfery makro ku sferze mikro.

Wielokrotnie mówiłem/pisałem, że w którymś ważnym momencie dla mojego ikonozoficznego rozwoju

wszedłem w głęboki dialog z Wielką Trójką Abstrakcji, którą wtedy stanowili: Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz i Wassily Kandinsky; z tejże trójcy w żywym ikonozoficznym dyskursie pozostają z Malewiczem i Mondrianem. Uważam, że w naszym kręgu kulturowym ikonozofowie ci przesunęli najdalej granice abstrahowania otaczającej nas rzeczywistości obrazu. W studenckiej młodości do ich wielkich abstrahonistycznych nurtów – suprematyzmu i neoplastycyzmu – wskoczyłem bez wahania. I poniekąd nadal w tych nurtach płynę, choć w opisanej procesowej sytuacji jest to już nasz wspólny nurt, albowiem od pewnego czasu, jako nurt nurtów, ma na imię Unitarna Teoria Pola Panobrazu. Można wręcz powiedzieć, że holistyczny „koncept” UTPP niczym „czarna dziura” pochłoniął/wessał w siebie obie drogi ikonozoficznego poznania, tak neoplastycyzm, jak i suprematyzm, i że pod względem formowym wstawił je na właściwe tory wielkiego transformacyjnego, żywego, formowego megaprocesu, jakim jest Panobraz [podobnie jest w świecie fizyki, gdy „nowy” paradygmat pochłania „stary”, wcale go nie niszczy, lecz sytuuje w naturalnej, czyli „przyrodniczej”, kolejności; tak też jest w omawianym przypadku: nowy paradygmat formowy, UTPP, pochłania stary paradygmat formowy, mondrianowsko-malewiczowski, wcale ich nie degradując artystycznie/formowo – uzup. T.G.W.J. Tak pojmowana/dorozumiana/kontemplowana idea Panobrazu jako całości/całkowitości, obejmuje/zawiera w sobie wszystkie istnieniowe kategorie obrazów, a jako taka odbija/portretuje ich najszerzej i zarazem najgłębiej wyabstrahowany wizerunkowy/obrazowy horyzont. Dlatego, choć każda przeobrażeniowa/diagramowa postać poszczególnych poklatkowych modeli UTPP (czy w modelach „prostopadłościennych”/płaskich, „kolistych”/płaskich, czy trójwymiarowych/przestrzennych) wyraża/przedstawia inną diagramową/rysunkową/fazową zmianę, to – paradoksalnie – w każdej z nich obrazuje się/portretuje się niezmiennie ta sama całość rzeczywistości obrazów. Jest tak, gdyż w sensie „postaciowym” owo przeobrażenie ma charakter zmienny/płynny/oscylacyjny, a w sensie „ilościowym” jest niezmiennie/stałe. Albo inaczej: każdy poklatkowy, oscylacyjny, przeobrażeniowy przejaw Panobrazu, który nazwałem UTPP, w rzeczy samej odbija sobą – reprezentuje swoimi „mandalicznymi” wizerunkami – zawsze tę samą, ale w każdej nowej swej postaci inaczej ustrukturyzowaną, inaczej uwarunkowaną procesowo całość/całkowitość Panobrazu. W tym też sensie każda diagramowa faza modeli UTPP obrazuje najskrajniej wyabstrahowaną całość rzeczywistości obrazów w ich niekończącym się oscylacyjnym, przeobrażeniowym procesie/trwaniu. Jako takie modele te przedstawiają najskrajniej wyabstrahowane, obrazowe, osobliwe „poformowe” horyzonty zdarzeń, które w swych ekstremalnie granicznych postaciach/stanach cechuje absolutna, czysta, światłoprzestrzenna/światłocieniowa – entropowa – amorfia.

⁸ Tenże, *Fizycy nazywają...*, [w:] XXXIII Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. Forma i Nieprzedstawialne, Radziejowice 2015, Radom 2015.

Bardzo często w wypowiedziach o własnej sztuce kładę nacisk na to – a w niniejszej hermeneutycznej „spowiedzi” przed Tobą, Joanno, czynię to po raz wtóry – że „czyste” obrazowanie poprzedza w mojej twórczości „spekulatywne”, że pierwsze z nich jest dla drugiego źródłem, nigdy odwrotnie. Prawdopodobnie ta, kolejność ta stanowi w mojej gnozie poprzez obraz swoistą odmianę – procesowej – stałej niezmienniej. Wszakże odkąd pamiętam, oba te formowe twórcze obszary wspierały się, stymulowały się, oddziaływały na siebie na każdym znaczącym etapie mojej ikonozoficznej twórczości. Choć bywało też, że okresowo moje metaplastyczne osiągi mocniej oddziaływały/wpływały na Formę moich utworów niż czynniki czysto intuitywne.

Już od lat kanonowym otwartym konstruktem wielu moich utworów jest „malewiczowski” sieciowo-półowy „kwadrat w kwadracie” (wszakże, jak wiemy, to nie Malewicz jest „odkrywcą” tego konstrukt/sieci). Za jego przetworzoną nieco inną postać uznaję żywy konstrukt sieciowy: „prostokąt w prostokącie” (szerzej o tym problemie piszę w eseju z 1989 roku *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*⁹). Ponieważ z przyczyn obiektywnych nigdy nie mogłem malować tylu obrazów na płótnie, ile w danym okresie chciałem/mogłem kreować, dlatego owe niespełnione pragnienia malarskie zastępowała/rekompensowała mi aktywność w zakresie rysunku (od szkiców po ciężkie monumentalne realizacje w tej technice), w zakresie kolażu (kolaż wielotechniczny), w zakresie grafiki czystej (głównie kolaż pochodzenia graficznego), w zakresie metarysunku (diagramy, modele) i w zakresie działalności twórczej, która na „wyjściu” z marginalnej urosła w moich oczach i sercu do równoprawnej rangi w stosunku do najlepszych moich olejnych obrazów; mam tu na myśli „małe” olejne etiudowe formy malarskie komponowane na papierze (*Etiudy transcendentne*, *Etiudy pasyjne*).

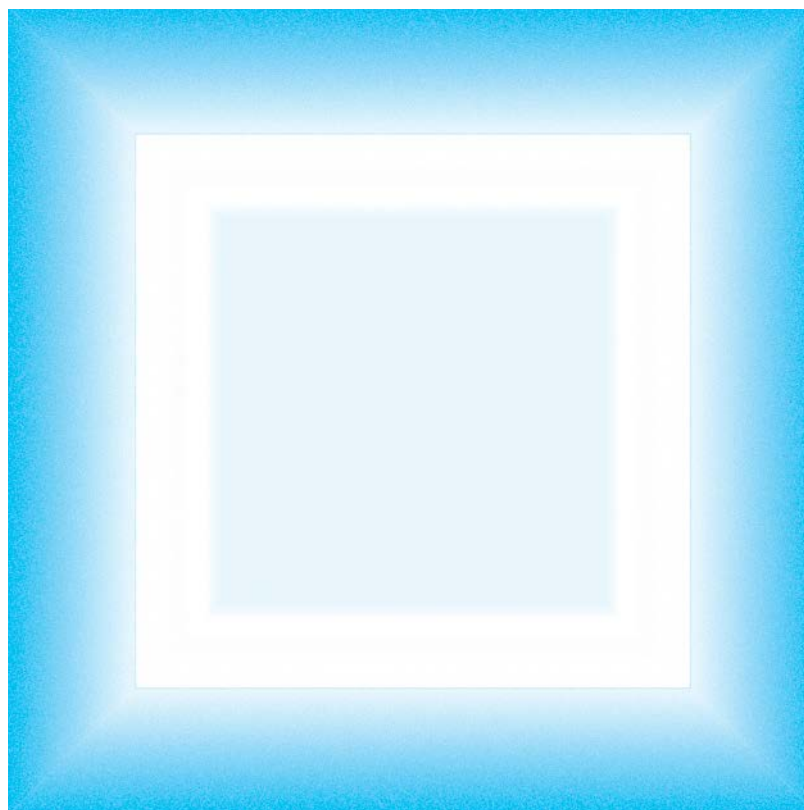
A zatem, Droga Joanno, bywało w mojej twórczości i tak, że quasi-konceptualne modele/rysunki/diagramy zastępowały mi aktywność malarską, choć – znowu się powtarzam – tego wymiaru aktywności twórczej nigdy nie ceniłem wyżej od malarstwa „czystego”.

Należy zauważyć, że choć poklatkowo-wariantywne postaci kanonów tworzących diagramy UTPP – kwadrat w kwadracie, koło w kole – powstały sporo lat temu (przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego wieku), to dopiero od kilkunastu lat mogę interpretować je po malarsku, powiedzmy, w ilościach przyzwoitych, a zatem już nie sporadycznie/cząstkowo/z doskoku, lecz w otwartych, stylistycznie/formowo jednorodnych poklatkowych cyklicznych ciągach. Realizacje te, które ostatnio udaje mi się intensyfikować – nie tyle w sensie ilościowym, co jakościowym – najczyściej spełniają się między innymi w następujących malarskich i graficznych (światłoprzestrzennych, światłocieniowych, amorficznych) otwartych seriach: *Hommage à Kazimierz Malewicz*, *Kwadratura kwadratu*

$\pm\infty$ (grafika), *Światło dla Bożeny* $\pm\infty$ (malarstwo), *Lux umbra Dei – Światło jest cieniem Boga* $\pm\infty$ (malarstwo).

Marginalnie

Głównym myślnym/medytatywnym narzędziem, dzięki któremu wchodziłem w metaprzestrzenie rzeczywistości obrazów, była metamorfozowa/przeobrażeniowa zdolność do abstrahowania, rozumiana tu jako wykraczanie poza ich realne, obrazowe przedstawienia, reprezentacje, wyglądy. Czyniłem to drogą



Hommage à Kazimierz Malewicz, Kwadratura kwadratu, Marlenie Makiel-Hędrzak I, 2020, druk cyfrowy, 150 x 150 cm

transformacji, redukcyjnych przeobrażeń czy postaciowych przekształceń – przeistoczeń.

Stosunkowo niedawno pojęcie „abstrahować”/„abstrahowanie” definiowałem następująco: „Przez umiejętność tę (w omawianym tu kontekście) należy rozumieć zdolność do formistycznego, językowego wykraczania poza weryzm Natury, poza jej »przedmiotowość«. Innymi słowy: jest to zdolność do pomijania w procesie formistycznej przemiany danego motywu jego obrazowych atrybutów na rzecz innych, bardziej »skrytych« czy przesłoniętych jego cech”¹⁰.

Tak rozumiane abstrahowanie stanowiło jedno z głównych moich instrumentów poznawczych, które – mniej czy bardziej świadomie – stosowałem i nadal stosuję w zakresie metaplastycznej aktywności; wspierały je jeszcze między innymi następujące predyspozycje:

⁹ Tenże, *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*, [w:] Tadeusz Gustaw Wiktor. *Teksty artystów*, Galeria QQ, Kraków 1994.

¹⁰ Tenże, *Wokół Adama Marczyńskiego – dyskusja*, [w:] Profesor Adam Marczyński i jego Pracownia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1948–1980. *Artystyczne wpływy i kontynuacje*, red. R. Oramus, Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków 2018, s. 163.

1) Rozumowanie/„widzenie” indukcyjne (obrazowe kreowanie/formułowanie ogólnych wniosków na podstawie obserwowalnych zdarzeń); myślenie wzrokowo-przestrzenne na rzecz syntezy, redukcji.

2) Zdolność do morfingu „wyższego rzędu”, czyli do transformacji, przekształceń motywów, obiektów naturalistycznych, przedmiotowych – od ich naturalistycznych przejawień po skrajnie uproszczoną figurację aż do abstrakcji, oraz motywów geometrycznych/abstrakcyjnych, rozpostartych pomiędzy biologizmem kształtów a ich geometrycznością.

3) Wyobrażenia geometryczna/przestrzenna; zdolność do metamorficznego wglądu w makroprzestrzenie obrazowych manifestacji Natury/Przyrody, jak i wychodzenia poza ich lokalność polową i wchodzenia w ich mikro- oraz megawymiary/otchłanie.

4) Holizm, jako zdolność do całościowego ujmowania zjawisk; holistyczne widzenie/ujmowanie wszelkich obrazowych zjawisk w jeden wielki, całościowy – procesowy – wszechzwiązek, czyli osobiście widziany, pojmowany, dorozumiany, wyobrażany, żywy me-

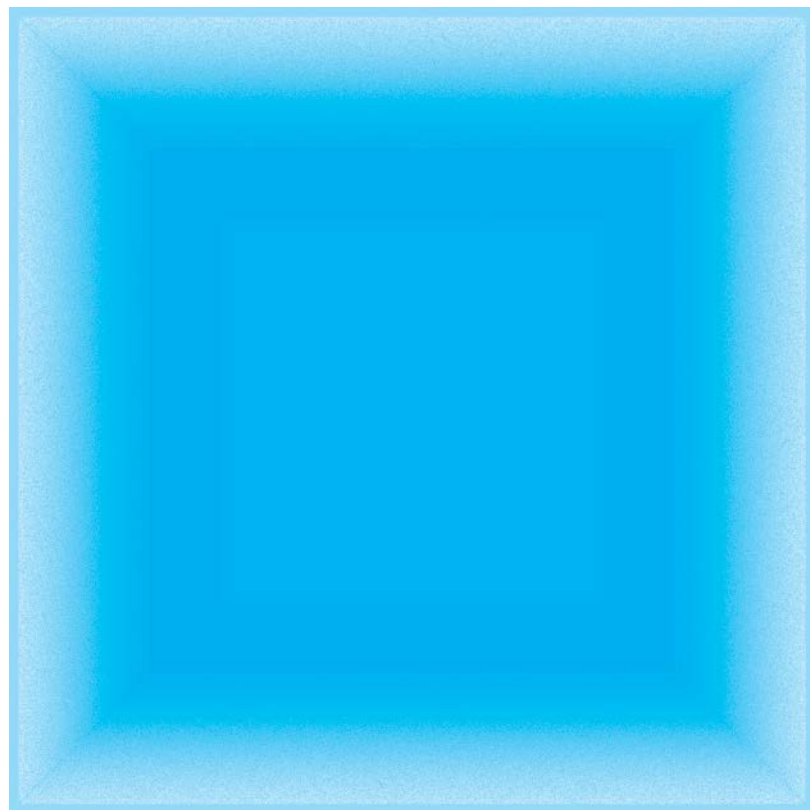
atrybuty, a wkraczały/wkroczyły w obszar, w pole ciągle słabo rozpoznanej megaotchłannej światłoprzestrzeni, megaotchłannych światłocieni Panobrazu. Oto jest wieczny, bezczasowy, niewidzialny, nadprzyrodzony megamotywy, do którego poprzez malowanie „modłę się”.

Choć tak rozumiana moja aktywność miała początek w szkolnych ławach Akademii, a może jeszcze wcześniej, to już w tamtej fazie rozwojowej zawierała rys transakademicki. Brało się to stąd, że przez swoją językową/formową specyficzność zdecydowanie odbiegała czy raczej wykraczała poza formowe/artystyczne doświadczenie moich akademickich nauczycieli. Między innymi dlatego nie mogli oni wejść ze mną w głęboko merytoryczny, istotowy dialog o *stricte* metaplastycznym charakterze. Oczywiście to, co teraz stwierdzam, dotyczy mojego metaobrazowania, a nie „czystego” obrazowania, albowiem z reakcją pedagogów na obrazy nurtu „głównego” Wiktora – czystego/intuicyjnego – było niezłe, o czym Ci, Droga Joanno, już wcześniej mówiłem.

Żeby nie było nieporozumień: z dyplomu z malarstwa otrzymałem wyróżnienie, a z ust prof. Jerzego Nowosielskiego pod adresem dyplomowych wieloobrazów usłyszałem jeden z piękniejszych o mojej twórczości – ale także o obronie dyplomu – komplementów. Gdy po latach znalazłem się na macierzystej Akademii w roli pedagoga w katedrze prowadzonej – o losie! – przez mistrza „realizmu eschatologicznego”, to podczas obrony pracy doktorskiej (której recenzentami byli prof. Janina Kraupe i mój „ostry” dyplomowy dyskutant prof. Jerzy Nowosielski) – poza wybranymi obrazami z następujących cykli: *Bramy*, *Transcendenty*, *Etiudy transcendentne* oraz *Treny* – przedstawiłem obowiązkowy duży tekst, w którym między innymi pawiłem o związkach mojej teorii (już wtedy dojrzałej – a był to 1984 rok) z kosmologią. Po obronie dowiedziałem się od jednego z pedagogów, świadków tego zdarzenia, że jeden z członków komisji rzucił pod moim adresem następującą ironiczną uwagę: Co on tutaj będzie nam mówić o kosmologii; jak pójdzie z tym do fizyków, to go wyśmieją. Oto jeden z przykładów charakterystycznej reakcji na moje metaobrazowe odstępstwa czy herezje pedagoga, którego skądinąd bardzo cenię zarówno za twórczość malarską, jak i za dydaktykę.

A koledzy ze studiów, jako słabszy pod względem merytorycznym pogłos „filozofii obrazu”, którą reprezentowali ich mistrzowie, tym bardziej reagowali na pierwsze przejawy mojej metaobrazowej aktywności niedojrzale, alergicznie, bywało, że zgryźliwie – co zresztą pozostało im do dziś.

Z uwagi na te i inne okoliczności z jeszcze nie do końca ikonozoficznie rozpoznany/przyswojony metaplastycznym nurtem pozostawałem w owym czasie sam ze sobą. Dopiero po latach zrozumiałem, że nie mogło być inaczej, że owo nieustające ścieranie się z malarzami w tej kwestii było w pełni naturalne, gdyż wynikało z różnicy widzenia, z różnicy wrodzonych uzdolnień, z różnicy doświadczeń w zakresie



Hommage à Kazimierz Malewicz, Kwadratura kwadratu, Marlenie Makiel-Hędrzak II, 2020, druk cyfrowy, 150 × 150 cm

gaobraz, żywy megazbiór wszystkich obrazów, które denotuje, do których odwołuje zakres znaczeniowy pojęcia Panobraz.

To dzięki wymienionym narzędziom, metodom, technikom poznania moje metawglądy w przesłonięte/skryte obrazowe przejawy Przyrody/Natury, ale także dotychczasowe ikonowe osiągnięcia kulturowego dorobku, transcendowały poza ich opisowe, zewnętrzne, przedmiotowe, werystyczne właściwości, cechy,

rozumienia zjawiskowych/obrazowych przejawów rzeczy. Gdy więc jako hermeneuta Formy *vel* Procesu bardziej dojrzałem, pojąłem, że na ogół jest tak, iż każdy twórca jest na takim poziomie formowego wglądu w naturę obrazu/Panobrazu, na jakim poziomie, w sensie formowym/językowym, jest jego dzieło, gdyż to ono jest „prawowitym” świadectwem jego faktycznych kompetencji w zakresie pojmowania, rozumienia, czytania obrazowych fenomenów Natury/rzeczy, a nie posiadany tytuł naukowy czy wolicjonalne uzurpacje/mniemania. Każdy praktyk, jako mniej czy bardziej aktywny twórca, wypracowuje artystyczną świadomość – „formową świadomość” – na wrodzoną miarę w mniej czy bardziej efektywnym doświadczeniu twórczym, gdyż jest ono zdeterminowane, uwarunkowane jego rzeczywistymi autonomicznymi uzdolnieniami. Dlatego o formowych właściwościach obrazu wie on tyle, ile poprzez to doświadczenie zyska/doświadczy o nich tej wiedzy. Natomiast to, co wykracza poza jego świadomość twórczą *vel* doświadczenie twórcze, *vel* wrodzone/autonomiczne uzdolnienia, czyli to, czego w doświadczeniu twórczym nie przerobił, co się w nim nie zmieściło, czego ono nie objęło, nie pojęło, jest dlań mniej czytelne, niepewne, wątpliwe, a zatem mniej warte, mniej rozpoznane, a najczęściej – nic niewarte czy w ogóle nierozpoznane. Ze strony nauczycieli i kolegów jakieś reakcje na to, co robiłem, pojawiały się na przykład w postaci tak zwanych dobrych rad, tyle że pod względem merytorycznym były one chybione. Ale ja już wtedy „wiedziałem swoje”, miałem wewnętrzną pewność, że w procesie twórczym należy śmiało wchodzić we wszystko, co nie jest sztucznie wydumane, a co nosi cechy samorzutnego zjawiska, rodzącej się naturalnej potrzeby twórczej.

Za tym wszystkim, co Ci, Joanno, w przedstawionym wywodzie zrelacjonowałem – z konieczności zawężonym, skróconym – stoi duża pewność merytorycznej świadomości, którą wspierają moja, że tak powiem, procesowa inteligencja *vel* procesowy słuch, a także wysoki iloraz zdolności do abstrahowania. Może to, co teraz wyraziłem, zabrzmiało nieskromnie, ale, co oczywiste, nie jest to trywialnie rozumiana pewność siebie, lecz intelektualna precyzja i powinność badacza twórczej ludzkiej natury; mówiąc tak, formułując tak myśl, nie mówię o sobie, lecz o tej naturze; inaczej się nie da; chyba że ktoś zrobi to za mnie; ale przecież nikt tego za mnie nie robi. Jung wydobył koncept/teorię indywiduacji w pierwszej kolejności z siebie samego, a w drugiej – z psychiatrycznej analizy psychicznej natury swoich pacjentów. Tak samo jest z badaniem procesu twórczego u mnie.

Oczywiście mówię tu o swoim widzeniu/interpretowaniu problemu, choć – o czym jestem święcie przekonany – podobnie jest u innych twórców posiadających introspektywne predyspozycje. Jest tak, albowiem źródłano-źródłową wiedzę o nas samych implikuje/generuje nasze własne doświadczenie twórcze, w sensie procesowej, spełnionej do granic możliwości autopsji – i tylko ono!

Za każdym psychicznym/podmiotowym „ja” kryje się subtelna, trudno rozpoznawalna przez owo „ja” jego nieświadoma natura. Ich związek, czyli dynamiczne sprzężenie zwrotne świadomości z podświadomością, pojmuję jako jakiś osobowościowy, żywy twór, mający postać osobliwego „kwantowego” obłoku – chmury/pola. Jest on niczym osobowościowy wszechświat, którego charakter/obraz/specyfikę nie jako z góry warunkują/determinują nasze wrodzone predyspozycje, i poza ich „polowe” właściwości/uzdolnienia nie jesteśmy w stanie wyjść. Możemy się twórczo rozwijać, ale tylko „w polu” tak właśnie nam nadanym/przyrodzonym, wszakże zawsze jakoś tam pod względem predyspozycji ograniczonym.

Moje uzdolnienia/predyspozycje, które wyzwoliły się definitywnie z uwięzi formowej niewiedzy w trakcie nauki widzenia w Pracowni Rysunku, którą prowadził Mikołaj Kochanowski, podpowiadały mi, że to, co nie jest jeszcze przez twórcę językowo/formowo oswojone, dojrzałe zasymilowane – ale z nakazu intuicji dobija się do istnienia poprzez silną potrzebę twórczą – należy zrealizować/wykonać. Tak też postępowałem, pomimo mniej lub bardziej sugestywnych hamulcowych mądrali, albowiem podmiot twórczy zanurzony w żywiole procesu, który nazywam „poznaniem poprzez malarstwo”, jest skazany tylko na siebie – w najgłębszym tych słów rozumieniu.

I jeszcze jedno: w swojej odpowiedzi przemilczałem ważną hipotezę, która wynika z UTPP, a mianowicie to, że prawa, które powodują/ustanawiają procesową specyfikę Panobrazu, ekstrapolują/przenoszą na żywy, procesowy megafenomen zwany Wszechświatem. Bierze się to stąd, iż wedle tej hipotezy Panobraz, jako „wszechświat obrazów”, stanowi osobliwie rozumiane obrazowe odbicie Wszechświata jako takiego. Mam konkretne przemyślenia/wnioski na ten temat¹¹. Już choćby poprzez samą nazwę mojego unitarnego konceptu dialoguję „perwersyjnie” z kosmologią...

Ikonozofia, Ikonozofia Wieczysta – geneza pojęć

Joanno, odpowiadając Ci na trzecie pytanie, uwagę skupiłem dotąd na pierwszym jego członie dotyczącym metaplastycznych obszarów mojej twórczej aktywności, którego koncepcyjnym ukoronowaniem jest Unitarna Teoria Pola Panobrazu. W drugiej części pytasz o „wewnętrzną przyczynę, która skierowała moje twórcze poszukiwania w stronę Ikonozofii Wieczystej”. I to jest kolejne – bardzo ważne – Twoje pytanie, na które chciałbym odpowiedzieć z nie mniejszą wnikliwością jak powyżej.

Dla filozofa *sensu stricto* środkiem poznawczym jest wyrafinowany intelektualnie i przedmiotowo język pojęciowy. Natomiast w przypadku ikonozofa, za którego się uważam, poznanie umożliwia wyrafinowany formowo język obrazu, a precyzyjniej: konstytuowana

11 T.G. Wiktor pisze o tej hipotezie wielokrotnie, między innymi w: *Metawizualizm i transrealizm wobec tradycji*, [w:] Wiktor. Wystawa laureata Prix Ex Aequo 10. Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie, Galeria Pryzmat, Kraków 1986; *Ikonozofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*, dz. cyt.

z jego udziałem Forma. Jeśli więc etymologicznie filozofia znaczy „umiłowanie mądrości”, i w tym umiłowaniu, filozofowaniu, zmierza ona do poznania istoty, struktury oraz zasad bytu, to ikonozofia, jako jej analogon, znaczy „mądrość obrazu” – *vel* „obrazowanie mądrości”, odzyskiwanie jej z Panobrazu. To dlatego ikonozof zmierza tam gdzie filozof. I w tym też sensie ikonozofia jest niepojęciową odnogą filozofii.

Inspiracją do utworzenia przed laty neologizmu „Ikonozofia Wieczysta” były dla mnie dwa źródła. Pierwsze to książka Jerzego Brauna *Z dziejów filozofii Boga*¹², w której autor pisze o filozofii wiecznej (*vel* absolutnej) Józefa Hoene-Wrońskiego. Obu wybitnych polskich myślicieli mesjanistów – Józefa Hoene-Wrońskiego i rozwijającego w kolejnym stuleciu jego koncepcję Jerzego Brauna – odkrywałem dla siebie tuż po studiach. W późniejszym okresie nieomal o nich zapomniałem, ale ten pierwszy entuzjastyczny kontakt z myślą Hoene-Wrońskiego musiał pozostawić we mnie trwałe ślad. Drugim inspirującym źródłem, które już bezpośrednio przyczyniło się do utworzenia przeze mnie pojęć „ikonozof/ikonozofia”, „ikonozof wieczysty/Ikonozofia Wieczysta”, było dzieło Aldousa Huxleya *Filozofia wieczysta*¹³. Huxley pisze w nim: „Filozofia wieczysta [autor pojęcie »filozofia wieczysta« stosuje w rozumieniu Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1714), ale i sam wprowadza jego oryginalną wykładnię, choć twórcą terminu *philosophia perennis* był Augustyn Steuchus (1540) – T.G.W.] w pierwszym rzędzie interesuje się jedną, boską Rzeczywistością, będącą podstawą różnorodnego świata rzeczy, istot żywych i umysłów”. Angielski myśliciel uważa, że tylko nielicznym jest dane uchwycić w doświadczeniu wewnętrznym istotę Rzeczywistości, a jeśli już dochodzi do takiego głębokiego wglądu w naturę rzeczy, to wcale za tym nie musi stać jakaś nadzwyczajna filozoficzno-przedmiotowa erudycja. Wedle pisarza otwarcia na boską naturę doznają „tylko ci, którzy stali się ludźmi miłującymi, czystego serca i ubogimi duchem”.

Dzieło Huxleya stanowi bogatą antologię opisów słownych granicznych doświadczeń mistyków, a jako takie jest cennym źródłem wiedzy z zakresu filozofii wieczystej. Dowiadujemy się z niego *expressis verbis*, że czysty wgląd filozofa wieczystego w naturę rzeczy jest *par excellence* „doświadczeniem Królestwa Niebieskiego”. Podobnie zdarza się w Ikonozofii Wieczystej: tak rozumiany wgląd w Nadprzyrodzone jako przekroczenie czy też przekraczanie tego, co profaniczne, ziemskie, materialne, warunkuje, a zarazem naznacza mistyczny, transcendentny, sakralny stygmat Formy Ikony Wieczystej¹⁴.

Philosophia perennis, **Ikonozofia Wieczysta – rozwinięcie**

Jestem pod wrażeniem średniowiecznej sentencji *Lux umbra Dei* (Światło jest cieniem Boga) – pełnej mistycznej głębi, którą stwarza/buduje oksymoroniczna antylogia „światło jest cieniem”. W zdroworozsądkowym/potocznym rozumieniu fraza ta brzmi nie-dorzecznie, nierealnie, wręcz paradoksalnie. Wszakże nie mówi ona o świetle fizycznym/materialnym, lecz o świetle niematerialnym/boskim, które, jeśli się człowiekowi objawia, to tylko drogą iluminacji mistycznej – najczęściej we śnie, ale także na jawie – jako powidokowa epifania Najwyższego. Obraz tego światła, czyli ikonowe, postrzegalne oczyma duszy mistyka odbicie Boga, nie jest Nim samym, lecz Jego świetlną emanacją *vel* światłocieniową powłoką, i w tym sensie jest Jego odbiciem czy metaforycznie/symbolowo rozumianym cieniem. Noszę w pamięci i w duszy – jako największe skarby – kilka iluminacyjnych epifanii, zobaczonych/objawionych we śnie w różnych duchowych fazach mojego życia. Rzęsiste mistyczne światło objawiające się w widokowym teatrum marzenia sennego ego-jaźni jest odbiciem/emanacją tajemniczego, osobliwego, niewidocznego, niewidzialnego, nierozpoznanego, nierozpoznawalnego transcendentnego Bytu, który z samej swej istoty jest nadprzyrodzony, a jako taki jest niematerialnym źródłem swego świetlnego odbicia, „postrzegalnego” przez człowieka oczyma duszy. Emanujące z Nadprzyrodzonego światło jest zatem Jego zasłoną – cieniowym/światłocieniowym portretem. Mistyczny wgląd ikonozofa wieczystego w to, co boskie, polega na duchowym dotarciu do tej zasłony, do jej świetlistego cienia i „zatrzymaniu” na niej/na nim wzroku – na ujrzaniu jej/go. Boga nie można zobaczyć, gdyż jest poza/ponad realnością. Można „ujrzeć duchowo” świetlno-cieniowe emanacje Najwyższego, subtelne powidoki boskiego światła, a nie Jego samego. Owo medytacyjno-modlitewne zatrzymanie/zatrzymywanie przez ikonozofa wieczystego duchowych oczu na bramie wiekuistego światła/cienia nazywam „poznaniem poprzez malarstwo/obraz”, które *de facto* jest modleniem się do tej zasłony – jako bramy mistycznego przejścia – jest jej duchową kontemplacją, malarskim uwielbieniem, mistycznym portretowaniem, i to bez względu na zastosowaną językową, formową konwencję/stylistykę/technikę.

W każdej z dziejowych/duchowych epok człowiek dokonywał mistycznego oglądu owej zasłony. Wszakże – czy w prehistorii, czy w średniowieczu, czy w renesansie, czy w modernizmie, czy współcześnie – możliwość oglądu Nadprzyrodzonego warunkował/warunkuje stan głębokiego przebudzenia/otwarcia ikonozofa wieczystego czy każdego innego duchowego człowieka na Transcendencję (przez co rozumiem głęboki, rzeczywisty, czysto intuicyjny/wewnętrzny, a nie erudycyjno-teoretyczny, wgląd w metafizyczną naturę Bóstwa). A zatem Bóg był/jest dla podmiotu poznającego „dostępny” w każdej z epok człowieczej egzystencji poprzez zakotwiczoną w nim duchową potencję,

12 J. Braun, *Z dziejów filozofii Boga. Nowe aspekty metafizyki Absolutu*, Rzym–Londyn 1974.

13 A. Huxley, *Filozofia wieczysta*, przekł. J. Prokopiuk, K. Środa, Pusty Obłok, Warszawa 1989.

14 T.G. Wiktor, Wytwarzam ciepło na własny użytek. Dyskusja w Podkarpackiej Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu (13 stycznia 2016 r.), „Fraza. Poezja. Proza. Esej” (Rzeszów) 2017, nr 1–2.

którą jest uśpione, mniej czy bardziej przebudzone, mniej czy bardziej otwarte na Transcendencję „boskie ogniwo”. W kulturowej przestrzeni tych dziejów zmieniały się/zmieniają się tylko sposoby, techniki, językowe formy wyrażania/zapisywania mistycznych/epifanicznych doznań/objawień Boga, natomiast nie zmieniało się/nie zmienia się to, co stanowiło/stanowi istotę owych granicznych/szczytowych przeżyć: Boska istność *vel* Boże istnienie Najwyższego, Jego duchowa stałość/niezmiennność, Jego nadprzyrodzona takłość. W przeszłości te wieczne „atrybuty” Nadprzyrodzonego, z inspiracji terminologią fizyki, nazwałem „stałą transcendentną”¹⁵. Pojęcie to nie jest semantycznym równoważnikiem słowa „Bóg”, lecz pojęciowo/metaforycznym określeniem transcendentnego stanu/wymiaru Jego boskiej permanencji, stałości, niezmienności, takości. Innymi słowy: rozumiem przez nie osobiwie niezmienny Boski Byt, który na przestrzeni duchowych dziejów niejako reinkarnował się/reinkarnuje się w mistycznych przejawach/odstłonach, za które między innymi uznają ikony wieczyste *vel* święte odbicia Transcendencji. Z ikon tych promieniuje/emanuje „wiecznie ten sam” święty Duch, mimo że był/są malowane w innych, pod różnymi postaciami, epokach. To dlatego jedną z głównych cech opusów wieczystych jest to, że choć pod względem formowym reprezentują różne tendencje/estetyki, ich duchowe przesłania zawsze odwołują do wiecznie tej samej nadprzyrodzonej energii Wieczystego Piękną Transcendencji.

Summa summarum: warunkiem powstania „obrazu świętego” nie jest li tylko bezbłędna/erudycyjna znajomość procedur kanonowych – formowych, technologicznych, formalnych – jakiegokolwiek ikonowej szkoły i ich wierne, zgodne z literą kanonu tej szkoły malarskie spełnienia, lecz *conditio sine qua non* jest głęboko duchowy wgląd w Transcendencję; tylko taki wewnętrzny stan podmiotu twórczego *per se* stygmatyzuje/profiluje mistyczną duchowość jego dzieła, bez względu na zastosowaną przezeń językową konwencję.

Rekapitułując: z człowieczej perspektywy czysta/absolutna Transcendencja skrywa się za obrazem swej świetlnej zasłony jako jej Wielki Cień. Malując ją/go, medytując ją/go, modląc się do niej/do niego poprzez obraz/ikonę, podmiot twórczy/poznający/duchowy zbliża się do jej/jego wrót; im jest „bliżej” nich, tym bardziej jego podmiotowość zatracza się, anihiluje, jakby powracała, a raczej zawracała do swego transcendentnego źródła i poprzez ten akt wtapiała się/roztopiała się w Panjedni/Transcendencji. Byłoby to wykraczanie człowieka, jako podmiotu duchowego, poza ograniczenia świata dualnego, jego „opuszczanie” i stopniowe „wstępowanie” do niedualnej Transcendencji, a może tylko/ledwie do jej niematerialnego, niedualnego „przedmurza”/„progu”?

Ośmielam się tak formułować tę słowną/konceptualną medytację, ponieważ przed laty „moja” ego-jaźń podobnego przekroczenia, albo quasi-przekroczenia,

dostąpiła. Wtedy pojmowałem/odczułem je nie tyle jako dojście/przechodzenie ukierunkowane ku Transcendencji, ile jako zawrót z doczesności do Transcendencji, do źródłanego duchowego habitatu, czyli osobiwie dorozumianej pneumatycznej Pierwotni, w której „zawsze byłem/jestem”, tyle że nie jako ego-ja, lecz jako bezosobowy, niedualny, niezmysłowy, niematerialny błogostan, który sam w sobie był/jest nieziemską, nieosiągalną w doczesności Panmiłością.

Czy było to „ostateczne oswobodzenie się z omamień bytu i połączonych z nim uczuć” – jak definiuje nirwanę *Słownik wyrazów obcych* (Warszawa 1939), tego nie mogę stwierdzić, wszakże na pewno *post factum* stan ten można uznać za doświadczenie/doznanie quasi-nirwaniczne. Z dualnego punktu widzenia/rozumienia owo rozproszone „niedualne” coś – którym się „wtedy” stałem, do którego „jakby” zawróciłem – „było” transosobową, transzmysłową, bezgraniczną, panoceaniczną całością, „było” „rajską”, transpodmiotową Miłością, nieistniejącym, niewystępującym w życiu doczesnym błogostanem, będącym jednocześnie osobiwie dorozumianą/rozumianą świadomością wyższego rzędu. I – co należy z całą mocą podkreślić – owo niedualne permanentne coś nie stanowiło jakiegokolwiek znanego z doczesnego życia obrazu, stanu psychicznego, jakiegokolwiek dualnej projekcji, nie było jakąkolwiek zmysłową, emocjonalną, uczuciową, intelektualną czy senną emanacją czegokolwiek. Ale nie było też nicością czy pustką, lecz czystą transzmysłową, transosobową ekstazą nieziemskiej szczęśliwości *vel* „stanem” niewyobrażalnej, nieosiągalnej przez człowieka w przyczynowym świecie błogości, spełnieniem Miłości, w którym „mogłem pozostać”/którym mogłem pozostać, ale owa „wyższa świadomość” nakazała, nie tyle „mnie” jako „mnie-ja”, lecz „mnie” jako „nie-ja”, powrót do świata realnego.

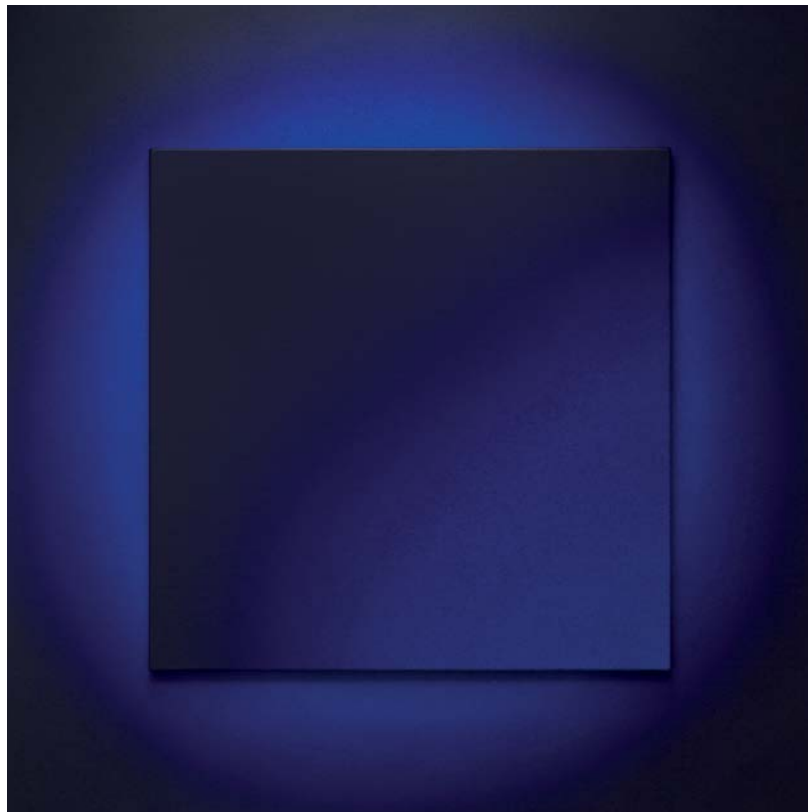
Kiedyś owo „przekroczenie” doznane podczas snu – które odbieram jako wykroczenie poza świat przyczynowy i paruzję, powrót do niego – opisałem (w celu faktograficznym, kronikarskim) na miarę swoich indywidualnych uwarunkowań/predyspozycji, dualnych ograniczeń, choć *de facto* stany takie są poza zasięgiem jakiegokolwiek opisu. Co znamienne, dokonałem tego po kilku latach od omawianego przeżycia, a zatem nie na gorąco, lecz po jego intelektualnej asymilacji – z dystansu, na zimno¹⁶.

Duchowe dotarcie do zasłony Najwyższego, kąpanie duszy w jej świetle i w jej cieniu, stanowi malarzką, a zarazem metafizyczną istotę modlitewnego misterium, którym są akty duchowych przekroczeń *vel* świetlno-barwnych malarskich doświadczeń ikonozofa wieczystego. A gdy to się spełnia/urzeczywistnia/staje, wtedy wewnętrzny wzrok podmiotu poznającego zatrzymuje się na granicy doczesnego z nadprzyrodzonym po to, ażeby malować/iluminować bramy światła, jako bramy przejścia – przejścia duchowego – na drugą stronę istnienia.

16 Tenże, ...*Znikąd. Nigdzie. Donikąd...*, [w:] Tadeusz Gustaw Wiktor. *Teksty artystów...*, dz. cyt.

15 Tenże, *Ikonzofia Wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo*, dz. cyt.

Można zatem powiedzieć, że w tak pojmowanym procesowym/żywym suprastanie już nie podmiotowe „ja”, ale „jego” transpodmiotowe/a ego-jaźń, „znajduje się” na granicy świata i bezświata, czyli że jest pomiędzy nimi, a może nawet tę granicę, jako zanihilowane/odpodmiotowane „nie-ja”, przekracza. Owo graniczne przed-za jest horyzontem, który osobiwie dzieli, a zarazem łączy to, co boskie, w Bogu z tym, co



Tadeusz Gustaw Wiktor, *Światło dla Bożeny X*, 2019, olej, płótno, relief/panneau, 160 x 160 cm

boskie, w człowieku. Ku tej granicy zmierzają – losowo – ikonozofowie wieczyści; niektórym z nich udaje się wstąpić/wpłynąć w obszar wyznaczony tą granicą, bywa też, że udaje się im ją przekroczyć/przeplnąć.

Tak więc boskie, nadprzyrodzone „Coś”, które dla podmiotowego „ja” jest niewidzialne, niepojęte, swoje istnienie iluminuje, odbija poprzez świetlno-cieniową zasłonę, którą mistyk postrzega oczyma duszy – podobnie jak niewolnicy uwięzieni w „jaskini Platona” obserwujący całe życie na jej ścianach cienie/odbicia niewidocznych przez siebie ludzkich sylwet *vel* niewidzianych w bezpośrednim oglądzie idei.

Jeżeli ikonozofowi wieczystemu jest dane ujrzyć świetlne odbicia *vel* obrazowe przejawy Najwyższego, to z dużą dozą pewności można stwierdzić, iż tym samym „postrzega” on Jego różne obrazowe przejawy/cienie, jako światłocieniowe epifanie, a poprzez to odczuwa „jedność” z ontologiczną podstawą Panobrazu.

Niewykluczone, że anonimowa średniowieczna sentencja *Lux umbra Dei* powstała z inspiracji bogatego/bogatej w wielorakie symbolowe znaczenia żywego obrazu/metafory, zwanego/zwanej „jaskinią Platona”.

Gdy sublimowałem/konceptualizowałem powyższą medytację, przyszło mi na myśl kolejne, jakże dla tych rozważań istotne, skojarzenie, mianowicie, czy nie ma podobieństw, wręcz analogii, pomiędzy dopiero co przedstawioną interpretacją średniowiecznej metafory/sentencji *Lux umbra Dei* a wywodem przeprowadzonym nieco wcześniej? Pozwolę sobie zatem powtórzyć jedno z kluczowych zdań tamtej wcześniejszej analizy, ażeby sugerowana paralela była bardziej uchwytna/zrozumiała: „W tej osobiwej sferze porządek ów ma charakter przedgeometryczny, przedplatoński – absolutny, dlatego ikonozofom wieczystym przejawia się on pod postacią *stricte* archetypalnych światłocieniowych obrazów. Pojmuję je jako czyste, bezpośrednie powidoki Absolutu, czyli czegoś, co istnieje samo przez się, jest niematerialne, niesubstancjalne, niewidzialne, niedualne, a względem tych powidoków jest pierwotne/źródłowe – nadprzyrodzone”.

W eseju *Widzieć jasno w tajemnicy*¹⁷ między innymi piszę: „Gnostyk przede wszystkim dlatego nabywa »wiedzę«, że doświadcza, a nie dlatego doświadcza, że wie; jego »wiarą« jest wiedza wyrosła na fundamencie doświadczenia wewnętrznego. Innymi słowy: wiem lub usiłuję wiedzieć nie dlatego, że przeczytałem lub usłyszałem albo że mi powiedziano, lecz dlatego, że doświadczyłem. I jeszcze prościej: czego duchowo nie doświadczyłem, tego duchowo nie wiem”.

Odnosząc myśl wyrażoną w cytacie do odpowiedzi na trzecie pytanie, należy skonstatować, że to, co w niej wyraziłem, nie zostało pozyskane/wzięte z erudycji, z lektury oraz takich czy innych „akademickich zasobów”, tylko z intuicji, z duszy i z „zasobów” rzeczywistego/naturalnego doświadczenia ikonozofa wieczystego. A stało się tak dzięki temu, iż pobierałem i nadal pobieram intensywne lekcje u mistrzyni, która ma na imię Tradycja, również dlatego, że twórczo dialogowałem/dialoguję ze staro- i nowożytną kulturą ducha i myśli, ale nade wszystko dlatego, że nieustannie wsłuchuję się w „rady” mistrza wsobnego – któremu, jak sądzę, „doradza” zakotwiczone/rozbudzone we mnie „boskie ogniwo” (choć, może jest i tak, czego nie można wykluczyć, że ów mistrz oraz boskie ogniwo są tym samym) – i wdrażam je w poznawczą praktykę. I w tym też sensie przedstawiona/zarysowana w tej wypowiedzi hermeneutyczna wykładnia filozofii/Ikonozofii Wieczystej jest „moja”, a nie Steuchusa, Leibniza czy Gilsona.

W żywym historyczno-semantycznym losie/trwaniu pojęcia „filozofia wieczysta” – w jego konceptualnej, encyklopedycznej, uczonej interpretacji – jest tyle filozoficznych wykładni, odmian, odcieni, ilu definowało je mistrzów; niestety, nie ma w tych opiniach jedności, pierwiastka jednoznacznie dla nich wspólnego.

Osobiście uważam, że na przestrzeni człowieczych dziejów na miano filozofii wieczystej (w tym Ikonozofii Wieczystej) zasługują tylko te filozoficzne szkoły,

17 Tenże, *Widzieć jasno w tajemnicy*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce” (Warszawa) 1993, nr 3 (15).

dla których trwałym rdzeniem jest desygnat, do którego odwołuje zdefiniowane w moim wcześniejszym wywodzie określenie „stała transcendentna” – czyli nieprzemijający, niezmienny, wieczny, niematerialny byt, który z samej swej istoty jest bezwzględny – samoistnie stały.

Istoczyć wieczyście może się tylko to, co jest przedwieczne. Tylko Bóg, jako jedyna „Przedwieczność Która Jest”, stanowi dla wszelkich odmian filozofii wieczystej naturalne, jedyne, bezwzględne odniesienie – tylko On! Sposoby/rodzaje/formy, dzięki którym czy poprzez które dochodzi do duchowego „dialogowania” podmiotu poznającego z Nadprzyrodzonym, mogą mieć różne językowe oblicza oraz medytacyjno-mo-dlitewne techniki; jeśli na skutek tego dialogu osiągają głęboko mistyczny charakter, to ich przedstawienie-mo-ysłne prezentacje, wyobrażenia, zawsze będą odwoływały do desygnatu skrytego za osobliwą metaforą „stała transcendentna”.

Kończąc odpowiedź na Twoje trzecie pytanie, Joan-no, z całą mocą chcę podkreślić, że Ikono-zo-fia Wie-czy-sta nie jest żadnym „izmem”, nie jest żadną nowością! Jest tak wiekowym „nurtem duchowego poznania” jak wiekowa jest duchowość człowieka.

Postscriptum:

Jak dotąd na osiem pytań zadanych mi w otwartym pi-sanym wywiadzie przez Prezes ZPAP Okręgu Krakow-skiego Joannę Warchoła odpowiedziałem na trzy. Każde z nich jest dla mnie trudne, ale cenne, więc odpowie-dzi są rozważne, niespieszne, w miarę, a nawet ponad miarę, wyczerpujące. Jestem za nie Pani Prezes bardzo wdzięczny, a także za to, że wyraziła zgodę na druk wywiadu w roczniku ISP UR „Warstwy”.

Propozycję druku wywiadu w „Warstwach” otrzy-małem od Redaktor Naczelnej pisma dr hab. Marleny Makiel-Hędrzak, prof. UR, na początku roku akade-mickiego 2019/2020. Wyraziła wtedy sugestię, ażebym rozmowę z Joanną Warchołą powiększył o odpowiedź na trzecie pytanie. Jest 6 kwietnia 2020 roku; tekst mam już za sobą. To ważna realizacja w moim analityczno-hermeneutycznym dorobku. Jej napisanie zawdzię-czam wręcz anielskiej cierpliwości *vel* niewinnemu uporowi Pani Profesor. Jako ikono-zo-f wieczysty wierzę w to, że śp. Marlena Makiel-Hędrzak, przeistoczona w subtelny Byt Anielski, niezmiennie nadal roztacza światło swoich błękitnych skrzydeł nad/ponad Arty-stami WS UR, tak jak to czyniła na co dzień, gdy była pośród Nich/nas. To dlatego duchowe *vibrato* dwóch kompozycji mojego autorstwa powstałych *pro memo-ria* Marleny wybrzmiewa w kolorze Nieba.

Jestem wdzięczny Panu Redaktorowi Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego Bogdanowi Strycharzowi za zadowalającą mnie pod każdym względem redakcję tekstu, którą cechują: intelektualna/meryto-ryczna przenikliwość oraz perfekcyjny profesjonalizm. Należy też dodać, że osobista wysoka kultura Pana Re-daktora sprzyja twórczej z Nim współpracy.

Dziękuję Ziemowitowi Kościelnemu, grafikowi, mistrzowi cyfrowego instrumentarium, za warsztato-wą pomoc przy komponowaniu przeze mnie utworów, które zadedykowałem Marlenie.

Dziękuję dr hab. Jadwidze Sawickiej, prof. UR, peł-niącej obowiązki Redaktor Naczelnej „Warstw”, za życzliwą redakcyjną współpracę.

Tadeusz Gustaw Wiktor